د. آمنة بلعلى

المتخيل في الرواية الجزائرية

من المتماثل إلى المختلف

طبعة ثانية

الأمل



الإيداع القانوني: 1142 - 2011

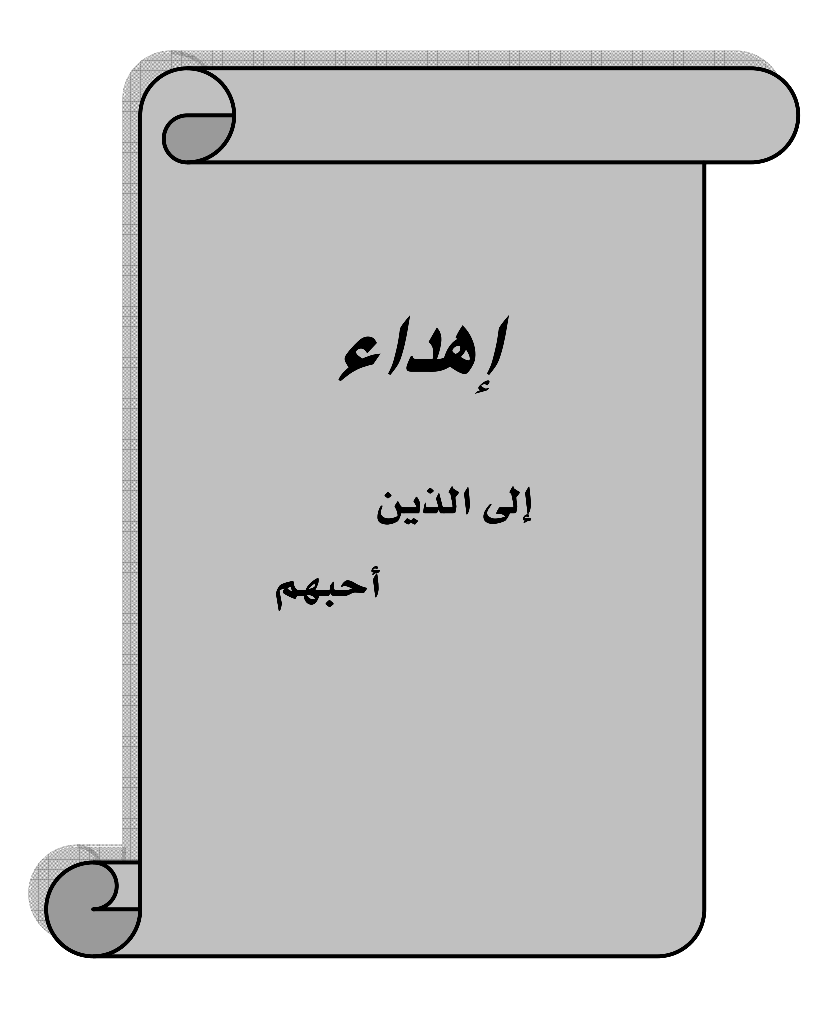
ردمك: 9 - 090 – 30– 9947 - 978



للطباعة والنشر والتوزيع
المدينة الجديدة. تيزي وزو
026 21 .07.21

Email: edition_elamel@hotmail.com

www.editionelamel.com


إهداء
إلى الذين
أحبهم

تصدير

أما قبل

إذا كانت المحنة التي عرفتها الجزائر لمدة عشر سنوات قد أنتجت أدبها الخاص، المتفرد بخطابه ورؤيته، فإنه يصح القول أيضا أنها أنتجت وعيا نقديا متميزا، وهذا ما جسده هذا الكتاب؛ فقد تمكنت الناقدة **آمنة بلعلى** من قراءة رواية الأزمة قراءة واعية قائمة على جدليات الشرط التاريخي المسؤول والمنتج، وكان عليها بالتالي أن تتخلص، من أجل قراءة سليمة لهذه الرواية، من المنهجيات الموغلة في المحايثة، وتتبنى قراءة جدلية تقرأ النص من خلال الواقع وتؤول الواقع من خلال النص، وتحول المحايثة إلى وسيط متواضع يقع داخل الوظيفة النقدية، لا نموذجا قبليا متكبرا موجها لها وغير قابل للمحاورة.

ولعل أهمية هذا الكتاب تكمن في إثارته بعض إشكاليات الرواية الجزائرية، ورواية الأزمة خاصة، بهذا المنظور النقدي المتوازن والموضوعي الذي برر الصيغ الأسلوبية المتعددة ولم يلغ أي واحدة منها، واعتبر كل صيغة حقيقة تاريخية وجمالية لها شرعيتها، وليست كائنا نشازا كما قد تفعل الدراسات المعيارية.

اعتبر الكتاب رائدا فيما ناقشه من قضايا تتعلق برواية الأزمة، واعتبرها من القضايا العميقة التي أغفلتها المقاربات المحايثة، ولي أن أقول إن الأزمة إن كانت قد أنتجت أدبها، فلقد أنتجت أيضا نقدها، المتميز أساسا بإقامة الصلة بين

النص بوصفه بنية من جهة، وشروطه الموضوعية من جهة ثانية. (كما تكون الأزمة قد أنتجت، حتما، نظائرهما في حقول معرفة أخرى، فظهر، إعلام الأزمة، واقتصاد الأزمة، وسياسة الأزمة، وفلسفة الأزمة، وسوسيولوجيا الأزمة وفقه الأزمة إلخ ...).

والباحثة، كما هو دأبها، لا تحب أن تكرر ذاتها ولا أن تكون صورة منسوخة عن غيرها، كما أنها لا تحب أن تتعاطي مع البسيط والمتداول، لذا كلفت نفسها البحث عن الإشكالي، فأثارت مسألة المتخيل بوصفه جوهر العمل الأدبي، وأثارت الشفاهية بوصفها أصل العمل السردي، وناقشت مسائل الحوارية وعناصرها بوصفها المكون الأساسي للخطاب السردي المختار، وناقشت بتمكن منهجي واصطلاحي مسائل الخطاب الواصف ووظفت من أجل ذلك ترسانة من الآليات المنهجية بوعي واقتدار من سميائيات وتداوليات ونظريات تلق وتأويل ونقد ثقافي (كان يلوح رغما عنها) لتقدم أخيرا كتابا بالغ الأهمية، سعدت بقراءته مخطوطا، وأتمنى أن يسعد به غيري مطبوعا.

د.عبد الله العشي

باتنة فجر 25 رمضان الكريم 1427

مقدمة الكتاب

لقد غدت الرواية والسرد عامة من أهم قنوات التواصل المعرفي، منذ بدأ التفكير في إمكانية وجود منطق وأنموذج يمكن أن يجسد مختلف أنماط السرد والحكي في العالم. هذا السعي الذي نتج عن ضرورة إيجاد نظرية للشعرية تكون مهمتها الكشف عن القوانين التي تنتظم الظاهرة الأدبية وتجعل من الأدب أدبا، وذلك منذ بداية القرن الماضي الذي شهد تطورا، ليس في إيجاد نظرية جديدة للأدب، لا تؤمن بالحدود بين الأجناس الأدبية فحسب؛ ولكن في طرح إمكانيات متعددة للإبداع يتجاوز بها الكتاب كل ما من شأنه أن يقيد الإبداع في قوانين أو مواصفات ثابتة تمارس سلطة كتلك التي أسسها فهم الشعرية التقليدية للإبداع شعرا كان أو رواية أو مسرحا.

ولعل أهم ما أدى إليه هذا السعي هو ربط الرواية بسياقاتها الاجتماعية والثقافية، الأمر الذي جعل البحث عن الأنموذج مجرد نزوع نحو مزيد من التحرر، وإنتاج الأشكال التي تتيح للمتلقي بأن يمارس آليات القبض على الموضوع الجمالي لهذه الأشكال وتأويله، بما يتماشى وسياقات التلقي التي لا شك أنها تتحكم فيها الظروف السوسيو– ثقافية التي تؤثر في إدراك المبدع ووعيه.

وبما أنه لا يمكن لأي كاتب أن يكتب إلا بمدى تأثير هذه الظروف، فإن الحديث عن متخيل للرواية الجزائرية لا يبدو مستساغا إلا من حيث كونه عنوانا يمكن أن يكون بديلا للرواية، أو بلاغة الرواية، بعدما روجت المحايثة لمصطلحات من قبيل البنية والسردية والخطاب ومتفرعاتها.

إن المتخيل يبرز في بنيات مختلفة حتى عند الكاتب الواحد، نظرا لتمايز صيغ السرد ودرجاته، وآليات الوصف ومساراته التصويرية، والبطاقات الدلالية المختلفة التي ترد بها الشخصيات والتعاليات اللغوية والأسلوبية التي تصاغ بها النصوص، فضلا عن اختلاف وجهات نظر القراء وثقافاتهم، وأجهزة تلقيهم لهذا العمل أو ذاك.

أما التماثل والاختلاف، فقد وصفنا بهما سيرورة المتخيل في تغيراته بسيطة كانت أم مركبة، لأن الهدف هو القبض عن الإمكانيات التي أقام من خلالها الروائيون خطابات مغايرة بوساطة نسق قائم على الاختلاف ألا وهو اللغة.

إن تركيزنا على روائيين دون آخرين، لا يرتبط بالروائي، بقدر ما يرتبط بعلاقات ظرفية بنصوص دون أخرى، بيد أن احتمالية الانتقاء وكذلك الإقصاء تغدو واردة كلما حاول الدارس أن يحصر دراسته في موضوع المتخيل، نظرا لما يثيره هذا المفهوم من إشكاليات يتقاطع فيها، من جهة الفردي أو الذاتي بالجمعي أو الموضوعي والواقع باللاواقع، والحاضر بالماضي، كما تتقاطع فيها، من جهة أخرى، القراءة البريئة بالرؤية الإيديولوجية، وقراءة المتعة بصرامة الأكاديمية، وتجاوز كل هذه التقاطعات سوف لن يبرّرها سوى قليل من الموضوعية، وهي أن نكون أقل جزما بالحقائق، وأكثر تريّثا في إصدار الأحكام المطلقة، وهذا ما نسعى إليه.

لا يتعلق الأمر في هذا المقام، بمحاولة إحاطة شاملة بالرواية الجزائرية، بقدر ما هي محاولة لرصد أهم التقاطعات التي ميزت المتخيل في الرواية الجزائرية. تقاطعات بدت بالنسبة إلينا بمثابة المعالم التي يمكن أن نحيط من خلالها بالنسق العام الذي يمكّننا من الإلمام بطبيعة التجربة الروائية في الجزائر، وهي في الحقيقة مجموعة تجارب تتقارب وتتباعد لكن يجمعها التاريخ والمجتمع على الرغم من أن العلاقة بين البنيات الفنية والتاريخية أو الاجتماعية ليست دوما جليّة، ولا يمكن أن ندركها أو نتصورها ببساطة نظرية الانعكاس مثلا.

يدفعنا هذا إلى الإقرار بأن الإبداع والرواية، على وجه الخصوص، من أكثر الأجناس انفتاحا نظرا لارتباطها بالزمن، سواء في إنتاجها أو في عملية تلقيها، وهذا يعني أن عنصر الزمن يعد بعدا تكوينيا في نشأة المتخيل وفي إدراكه وهو في الوقت نفسه سر انفتاح العمل الروائي، ولعل هذا ما سوغ لكثيرين قبلنا أن يتحدثوا عنه كمتخيل، لسبب بسيط هو أنه يسمح لنا بأن ننظر إليه باعتباره تمثيلات، وهو البعد النحوي أو النظمي، فنكون نحن وسائط في القبض على موضوعاتها أي البعد الدلالي، ممارسين عمليات تأويلية من خلال فرضيات استنتاجية ننتقل فيها بين العلامات داخل النص، ونترصد السيرورة السيميائية التي تشتغل من خلالها هذه العلامات، لا لشيء سوى أننا، ومن خلالها، نمارس آليات في التفكير نعتقد أنها توصلنا إلى الحقيقة. هذه الحقيقة التي اصطلح عليها الفلاسفة والنقاد بالمعنى الذي لدى كل قارئ الحق في إنتاجه، مادام كل قارئ ينطلق من إيديولوجية معينة.

لا يعني هذا القول بضرورة أن تكون كل قراءة إيديولوجية، لأن الإيديولوجية صيغة مبسّطة للفكر، بقدر ما يعني ضرورة النظر إلى المتخيل الروائي باعتباره **إيديولوجيم** بمصطلح **باختين،** يتشخّص من خلاله التنوع الاجتماعي للغات، وتتفاعل فيه الإيديولوجيات، دون أن تصبح فيه الرواية وسيلة لدعاية سياسية أو دينية أو فكرية معينة، وهنا نخلص إلى بلورة النموذج الوجودي للعمل الفني عامة والروائي خاصة، باعتباره **لا واقعا،** لا يمكن أن نبتغي منه كسبا معينا سوى قيمته الجمالية، لكنه في الوقت نفسه ذو صلة وطيدة مع الواقع، ما دام لا يمكن أن يتشكّل إلا انطلاقا من وعي بالعالم يعيشه المبدع بواسطة اللغة.

إن الغرض من هذا الكتاب هو المساهمة في بيان بعض آليات وتجليات المتخيل في الرواية الجزائرية، تنضاف إلى ما كتبه الباحثون في هذا المجال مثل **حسين خمري** في **(فضاء المتخيل) وعلال سنقوقة** في **(المتخيل والسلطة)**

وغيرهما، لعل القارئ يستطيع أن يؤسس صورة منسجمة حول الرواية الجزائرية؛ لذلك حرصت أن تكون المدونة مختلفة إلى حد ما.

وحيث إننا قد نختلف في الطرح، لما بدا لنا أثناء معاينة بعض التجارب الروائية، مما اعتقدنا أنها علامات في الإبداع الروائي الجزائري، غير أنني لا أخفي أن يكون هذا الاختلاف نابعا من سؤال سمعته مرات من روائيين وباحثين، حول بعض الأعمال الروائية إن كانت فعلا تتوافر على متخيل، فكان التشكيك باعثا، وإن كنا نشك أن يكون نابعا عن جهل أو تجاهل، بل نعتقد أنه ضرب من السير وراء أحكام مسبقة وافتراضات سائدة عن طبيعة بعض التجارب الروائية في الجزائر. وذلك لاعتقاد صادق أن المشهد الإبداعي لأي أمة لا تصنعه الريادة الزمنية لهذا أو ذاك من الأدباء، بقدر ما يتأسس بالتنوع والاختلاف.

أما عن محتوى الكتاب، فقد تقاسمته إطلالات سبع وتمهيد. عكفنا في **التمهيد** على إضاءة نظرية لمفهوم المتخيل في الشعرية العربية والغربية لنطرح فرضيتنا في أن المتخيل هو من إنشاء القارئ؛ أي هو محض عملية تأويلية، استنادا إلى الأطروحة التي تقول إن النصوص لا تولد كلها أدبية، وأن الثقافة هي التي ترتقي بها إلى مصاف الأدبية.

واختصت **الإطلالة الأولى** بعرض المظاهر الشفاهية في أول رواية جزائرية وأول رواية في التاريخ وهي **الحمار الذهبي لأبوليوس،** لنخلص أن الشفاهية كانت ولا تزال أحد شروط المتخيل الوجودية وأهم الآليات الدينامية لتثبيته.

ثم كانت **الإطلالة الثانية** حول إشكالية المتخيل في رواية السبعينات وبداية الثمانينات التي ينظر إليها اليوم على أنها رواية دون متخيل، وتصنف ضمن العلامات المفهومة والمقولة باصطلاح **بورس،** وهي التي لا نبذل جهدا كبيرا في تأويلها، نظرا لطغيان السياسة والإيديولوجيا، وتعاطي موضوع الثورة والتوسل بلغة العبارة المباشرة، فافترضت أنها رواية استطاعت أن تنزع الاعتراف بها داخل المشهد الثقافي الجزائري آنذاك، وأن الثقافة هي التي حكمت

على نصيتها، وإن ما يراه البعض من أن تعاطي موضوع الثورة والواقع، شكل عائقا للمتخيل، يمكن رده بظاهرة استمرار تعاطي الموضوع الثوري حتى الآن، وبالتالي فالتخييل ليس مرتبطا بالمضمون بقدر ما يتعلق بطريقة التشكيل ودور القارئ فيه، وإذا كان هناك ما ينظر إليه اليوم بأنه جدب، فذلك مرتبط بالبعد التداولي للرواية في ذلك الوقت، حيث كان الفعل المقصود بالقول هو إنهاض النفوس إلى التغني بقداسة الثورة، التي كانت من أكثر الخبرات حضورا في ذهن المتلقي، وقد حققت لديه الاستجابة التخييلية المرجوة.ولم نطلق العنان للخوض في موضوع الثورة في الرواية، إنما ألمحنا إلى علاقتها بالمتخيل، كما ألمحنا إلى كيفية تحيين القيم خلال مرحلة السبعينات التي مثلنا لها برواية **زمن النمرود** للحبيب السائح التي جسّدت عنف تحيين القيم وإيديولوجيا المتخيل، لما لحقها من رقابة ومصادرة.

واختصت **الإطلالة الثالثة** بـــ **تغيرات المتخيل**، فمهدنا له بالحديث عن تجليات المتخيل تحت ضغط الموت والفجيعة، والتي كان التوجه فيه ينحو إلى رواية المواقف الإيديولوجية كما نجده في روايات مثل **سيدة المقام**، **المراسيم والجنائز وأرخبيل الذباب وفتاوى زمن الموت**، **الورم** وغيرها من الروايات التي وسمت بالاستعجالية والتي أرخت للأزمة. فعرضنا إلى طبيعة سرد المحنة ومثلنا برواية **فتاوى زمن الموت** لإبراهيم سعدي التي جسدت كثيرا من المظاهر التي ميّزت متخيل الأزمة، كسرد الحالات والأقوال، وهيمنة الوضعيات الثابتة.

وإيمانا منا بأن تحولات المتخيّل ليست بالضرورة مرتبطة بتسجيل التحولات في الواقع الجزائري، سعينا إلى التركيز على ظاهرة مرتبطة بطريقة بناء النص الروائي، وهي الظاهرة التي بدأنا نلحظها منذ الثمانينات من خلال الرجوع إلى التراث وما ينطوي تحت مسألة **الحوارية** وهي من النظريات التي دفعت بالرواية المعاصرة نحو الحداثة والتجديد، وكانت نقطة الفصل بين الرواية الغربية التقليدية وما يسمى بالرواية الجديدة. وعرضنا فيها لنصين لروائيين مختلفين جمعتهما

الحوارية، يجسد الأول وهو «**ذاك الحنين» للحبيب السائح**، تجليا من تجليات بحث الرواية الجزائرية عن موقع مغاير بعد مرحلة الانضواء تحت لواء الواقعية النقدية، وحالة الإشباع الثوري الذي وصلت إليه في فترة السبعينات والثمانينات. فجاءت هذه الرواية لتعبر عن قضية وجودية تتعلق بالموت والفناء، وبدت من حيث البناء مركبة بوساطة قوالب مخضعة للسياق الدارج، ولم تكن تقول الواقع ولا التاريخ بقدر ما كانت تقول بذاكرة الكاتب الجزائري في فترة حرجة من حياة الوطن **الخرابَ** الذي يصيب تذكارات الماضي.

وأما الرواية الثانية فهي «**مرايا متشظية» لعبد المالك مرتاض**، التي بيّنت كيف يتسنى للروائي أن يفكر في الخطاب أمام وقع الأحداث الفجائعية، وطرحت أسئلة صعبة في تشكيل الرواية من خلال توظيف أشكال المحكي التراثي، الذي بدأه **الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وواسيني الأعرج**، بالحوات والقصر والجازية والدراويش ونوار اللوز.

ومن أجل بلوغ الهدف من رصد أهم مظاهر المتخيل، تعرضنا بعد ذلك في **إطلالة خامسة** إلى أهم «**مفارقات المتخيل**» التسعيني الذي سعى، إلى جانب تغذّيه من الأزمة، على المستوى الإبداعي إلى تكريس بعض المفاهيم التقليدية في الكتابة **كالتسجيلية والواقعية**، مثلما نجده عند **مرزاق بقطاش ومحمد ساري** وهو أمر مشروع في محاولة مساءلة إشكالية الكتابة في مرحلة التسعينات سواء على المستوى النظري أو الإبداعي، مكننا من دحض مسلمة تشكلت لدينا وهي أن الروائي الجزائري أخطأ مرتين: المرة الأولى؛ حين استهان بتاريخ الثورة، أثناء السبعينات، فسجله كموقف شعوري شابه كثير من التهويل، والمرة الثانية: حين حل محل المؤرخ، أثناء التسعينات، فراح يتعامل مع الموضوع الروائي باعتباره شهادات وأخبارا ممن عاشوا أو عايشوا المحنة.

وبغية إدراك النتائج المختلفة التي أسفرت عنها الأزمة تعرضنا إلى ما أنتجته فجيعة التسعينات من **صناعة ظرفية للمتخيل**، مثلنا له برواية «**متاهات ليل الفتنة**»

لأحميده عياشي، التي لم تتفرد بانفتاحها على أحداث العنف بقدر ما عبرت عن أشد اللحظات توترا في الرواية الجزائرية، فقد قاربت الواقع إلى حد التماس، وإلى درجة قيّد فيها هذا الواقع الفجائعي حتى التاريخ الذي استلهمه الكاتب في روايته.

ولقد بصرنا بإشكالية الكتابة في **إطلالة خامسة** تتجسّد بشكل جليّ في «**صراعات للمتخيل**» يحاول أن يسائل أي نوع من الكتابة يكتبه الروائي الجزائري، ومن خلال ذلك أي دور يضطلع به هذا الروائي باعتباره مثقفا يشكل حلقة من حلقات التعبير عن الوضع الجزائري الراهن، ليس الواقع الاجتماعي أو السياسي فحسب، ولكن الوضع المعرفي في ظل واقع مفجوع.

لا يعني هذا أن هناك قطائع معرفية بين هذه التجارب، بقدر ما هنالك تعبير عن متخيل يعكس وضع الروائي الجزائري في تفاعلاته المختلفة الاجتماعية والأخلاقية والمعرفية الذي لا شك أنه يرفض شكلا من أشكال الصنمية التي عاشتها الرواية الجزائرية في فترة من فتراتها، ولعل أولى بوادر الرفض هذه، هو العودة إلى نداء الذات، ومن هنا أكدنا على هذا الرفض من خلال سؤال الكتابة الذي جسده الخطاب **الميتاروائي** عند **أحلام مستغانمي وبشير مفتي** وغيرهما. وهو توجه في الكتابة ليس جديدا في الرواية العالمية وحتى الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، خاصة، مثلما هو الحال عند مالك حداد؛ حيث لاحظنا عنده نزوعا إلى جعل الكتابة موضوعا للرواية تسائل هواجسها، وتطرح قضايا، وتقنياتها، على حساب الموضوعات الاجتماعية والسياسية التي كانت ديدن الرواية في ذلك الوقت، ولكنها لم تتوار بل تحركت ضمن مسار تشكل موضوع الكتابة، فوجهت القارئ إليها، وجعلته يؤول موجود النص ليصل إلى وجوده بوصفه جوهرا، وليس فضاء لاحتواء موجودات أخرى من قبيل الواقع والمضامين.

وأنهينا البحث **بإطلالة العنقاء** لما في هذا الاسم الأسطوري من معنى مغاير، سوف نلاحظ مظاهره مع بداية الألفية الثالثة؛ حيث بدأ الروائيون

ينزعون، كل على طريقته، إلى صياغة متخيل مختلف، توجهه مرجعيات مختلفة، منهم من عثر عليها في التاريخ الجزائري القديم المنسي، ومنهم من وجده في رموز المقاومة، ومنهم من بصر بها في التراث الصوفي، وآخر في الرمزي والسحري، وكان هناك من أسس لرومنسية جديدة، بالعودة إلى الذاتي، وغير ذلك من التوجهات التي، لا شك، أنها جسدت متخيل المختلف، فنقف على نوع من الإيجابية المتمثلة في مراجعة كل أنماط الهويات، هوية المضامين، وهوية التشكيل، حتى أصبح الراوي ذاته يراجع دوره في المتخيل باعتباره صانعه.

ومما لا شك فيه، أن هذا الاختلاف يثر تغيير بنية وعي الروائيين في تجاوز التماثل، وكل ما من شأنه أن يؤدي إلى الانغلاق، والسلطوية المفرطة، فتجسد من خلال سعي كل واحد في صياغة نموذج أعلى في صناعة المتخيل، ولعل هذا ما سمح به الحال في تعرضنا إلى رواية **تلك المحبة** للحبيب السائح، التي شكلت بسرديتها الشعرية ومرويها الذي يطل على التاريخ الجزائري المنسي، سعيا نحو النموذج الأعلى في كتابة الرواية، وعكست ثراء يتجسد في نوعية البناء الحكائي والدلالي والوقع الجمالي الذي يفرض إنصاتا مغايرا له؛ حيث تصبح القراءة فيه تأويلا والتأويل متخيّلا، وهذا ما نسعى إلي رصده في المستقبل إن شاء الله من خلال نماذج روائية أخرى.


التمهيد
مفهوم المتخيل والمتخيل الروائي



يتموضع مفهوم **المتخيل** Imaginaire في نقطة تماس يتقاطع فيها مع مفاهيم ومصطلحات أخرى من نفس المصدر، كالخيال والتّخييل والمخيال، غير أن تباعدها الشكلي نسبيا لا يعكس في الحقيقة سوى صيغ صرفية تحتفظ بخصوصيتها، لكنها تشترك جميعها في الجذر خيل: «فالخاء والياء واللام أصل واحد يدل على حركة في تلوّن. فمن ذلك الخيال، وهو الشخص، وأصله ما يتخيّله الإنسان في منامه، لأنه يتشبّه ويتلون.. وسميت الخيل خيلا لاختيالها...لأن المختال في مشيته يتلوّن في حركته ألوانا...ويقال تخيّلت السماء، إذا تهيأت للمطر.»[1]

هناك منظومة من المعارف التي قاربت المتخيل بدءا من الفلسفة القديمة ثم الحديثة إلى الشعرية بمختلف توجّهاتها، وكانت لكل منها مداخل مختلفة في فهمه وتفسيره، غير أننا سنركز هنا على أهم المداخل التي تساعدنا في فهم طبيعة المتخيل ووظيفته في الأدب، وذلك لاستغلاله من أجل فهم المتخيل السردي الذي هو موضوع مشروعنا، بغية تحليله وتأويله داخل العمل الروائي، باعتباره من الأنظمة الدالة التي تعبر اللسان إلى أنساق أخرى تحتويها وتتقاطع معها بواسطة المتخيّل الذي نجده يعطي للرواية أحيانا خصوصية تعرّف به، ويتعالى عنها أحيانا، ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء موجودة، أو إثارة نوع من الإيهامات أو التمثّلات التي تتوجه إلى الأشياء وتربطها باللحظة التي تتمثلها فيها الذات، فتصبح عملا مقصودا يجسّد وعيا بغياب أو اعتقادا بإيهام.

1- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة خيل.

انطلاقا من هذا الطرح الذي يوحي باتساع المجالات التي حظي المتخيّل باهتمامها، نحاول تقصي بعض علاقاته بأفكار وجّهت البحث فيه باعتباره مدخلا يحقّق عملية الإبداع والخلق، ويعيد للذات المتلقية دورها في إدراك المعرفة الجمالية وتأويلها.

1- المتخيل والعقل: قد لا تثير ثنائية المتخيل والواقع إشكالية، على الرغم مما قيل فيها، مثلما تثيره علاقة المتخيل بالعقل، لما يمكن أن يطرحه تعارضهما من تأويلات تكرّس الحكم السلبي على المتخيل، وترفع من شأن العقل، غير أن الوظيفة التي حققها الخيال والمتخيل في تاريخ الإبداع والجمال جعل الباحثين ينزلون أحدهما منزلة الآخر أو يعقدون صلات حميمة بينهما، ذلك ما فعله **إيدغار ويبر Edgard weber** حين فصّل في طبيعة العلاقة بين المتخيل والعقل وذلك بتحليل المتخيل من عدة مستويات[1]:

فعلى مستوى الدال، يتقاطع المتخيل مع كل ما يجعل من موضوع، أو حكاية أو حتى شيء ما أمرا مدهشا، وهو في هذا المستوى يبدو كحالة تثير في الموضوع الخروج عن الذات من خلال حالة الاستغراب أو الذهول التي تنتج عن نقل العادي نحو النادر، أو غير المألوف وغير المتوقع. أما على مستوى المدلول، فهو لا يرتبط بأية بنية محددة؛ لأنه ينزلق نحو ما يسمى عادة المعنى، وذلك بالمعنى المجازي للكلمة باعتباره توجها وتعريفا؛ أما **التوجّه** فيتعلّق بمسار الفاعل في صياغته لما يحدث في التكوين البطيء للوعي من حيث هو مسار باطني باتجاه أعماق الذات. وأما من حيث **تعريفه**، فمن حيث إنه يجسّد المعنى الباطني للأشياء والأحداث، والتي تعبر الذات العالم من أجل فهمه، ولكي تفهم الموضوع يكون من

1 -Voir Edgard weber, Imaginaire arabe et contes érotiques, collection, comprendre le Moyen Orient, ed l'Armattam, Paris : 1990.p 12-13.

الضروري المشاركة في هذه الحركة الازدواجية حيث تغادر الزمن ويتم الذهاب بعيدا، وفي الوقت نفسه، تجمع الوجود في الوعي وتأخذه معها.

إن حركة المتخيل هذه لا يمكن أن تتم بدون نظام، ولكي تؤدي إلى معنى حقيقي لا بد أن تنفتح مباشرة على العقلاني، «فترسم أشباه الأشياء المدركة بالحس، وتأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة للتفكير، وهكذا يؤدي التخيّل وظيفتين، هما: استعادة صور المحسوسات، واستخدام المحسوسات في التفكير-(...) وهكذا يصبح حفظ صور المحسوسات وظيفة من وظائف القوة المتخيلة»[1].

لقد كتب **لودري**[2] **ledrut** أن المتخيّل مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، الأمر الذي يعني أنه لا توجد معرفة تخييلية صرفة، لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها، وما المتخيل إلا وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية. نستنتج من هذا أنه لا العقلاني وحده ولا المتخيل وحده قادر دون الآخر أن ينتج معرفة، لأن كل معرفة تقتضي مجموعة من أسباب الفهم، وبالمقابل فبدون متخيل، هذا المختبئ الثابت في أعماق الإنسانية، لا يمكن لأي قضية أن تتجسّد كحقيقة، ولا لأية حقيقة أن تتجسد كواقع؛ لأنه وبكل بساطة «إذا غاب الشيء المحسوس غابت صورته عن الحس المشترك، ولكن تبقى صورته المتخيلة»[3] ونظرا لهذا الحضور اعتبرت العرفانية الصوفية التخيل ضربا من المعرفة، وجعلته أساسا للكشف التأملي، بل هو عند ابن عربي بمثابة السيل المخصب المثمر الذي يبسط حكمه على كل العوامل، متداخلا في كل الحقائق مشكلا عالما وسطا وحقيقة برزخية بين عالم المعاني المجرّدة وعالم المحسوسات، فالخيال ليس تخيّلا نزويا عابرا لا قيمة

1- عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1984. ص11 و13.

2 -Edgard weber p13.

3- عاطف جودت نصر، الخيال، ص60.

واقعية له، كما أنه ليس خيالا خلاقا كما عرفه الفنانون، بل هو طاقة وقوة ذات بعد حقيقي واقعي يسعى إلى التحقق في الحس بشكل دائم، أبدي أزلي.[1]

لقد رفع **ابن عربي** الخيال إلى مرتبة العلم، وهو حس باطن بين المعقول والمحسوس، وإذا كان ابن عربي لا يضع المتخيل في طرف مقابل للعقل فذلك من أجل التأكيد على مجموع الوظائف التي يقوم بها، وهو إلى الإطلاق أقرب منه إلى ما يحدد به العقل أو المحسوس، لذلك نجد المتصوفة، كشفوا من خلاله عن صور التجلي الإلهي الذي لا يتجلى بصورة واحدة مرتين، فكل تجلّ يعطي خلقا جديدا، ويذهب بخلق، وإن المتجلي يتقلب في الصور ويتقلب في الأشكال، وهذا هو تحول الحق في الصور عند التجلي، وهكذا ينشط الخيال الإبداعي، متجها في فعالية إلى الاندماج والتوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي تجلّى فيها، ويضع المرئي واللامرئي، والروحي والمادي في تجانس وانسجام.[2]

إن ما يماثل هذا الفهم للخيال نجده في الرومانسية الغربية حيث كان له الدور الكبير في تصورها، فعدّ من جهة بمثابة الإنتاج السّحري للصور ولكل فعل خلاق، ومن جهة ثانية، فإن مفهوم الصورة كتجسيد سحري للفكر وإرادة الذات، يدل على أن الخيال كقدرة سحرية خلاقة يولّد العالم الملموس وينتج الفكر بأشكال وألوان والعالم كمتخيّل[3].

تدعم لنا نظرية **ابن عربي** في الخيال، دفع أي تعارض يمكن أن يقام بين المتخيل والعقل، وخاصة من خلال تقسيماته لمراتب الخيال المتصل منها

---

1 – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ط1، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت: 1981، ص 447.

2 – عاطف جودت نصر، الخيال، ص117.

3 -Voir Henry Corbin, l’imagination créatrice dans le souffisme d’Ibn Arabi, Flammarion, idées et recherches, paris : 1976.p 140-141.

والمنفصل على الخصوص، ذلك أنه يقدم لنا وظيفتهما وطبيعة الخيالات التي تنتج عنهما، وذلك ما يراه **هنري كوربان Henry corbin** الذي حلل فلسفة ابن عربي في الخيال، استنادا إلى معطيات الفلسفة الغربية في هذا المجال، حيث قال بضرورة «أن نميّز في الخيال المتصل بين خيالات تأمّلناها سلفا واستدعيناها بعملية عقلية واعية، وخيالات تقدم نفسها بشكل عفوي كالأحلام، وتتميز الخصيصة المميّزة لهذا الخيال في عدم انكفائه عن الموضوع المتخيّل، أما الخيال المنفصل عن موضوعه، فله حقيقة مستقلة باقية في العالم البرزخي الأوسط... وهذا الخيال بوصفه برانيا بالنسبة للموضوع المتخيّل، يمكن أن يراه الآخر ماثلا في العالم الخارجي، بشرط أن يكون الآخر من أصحاب الممارسة الصوفية»[1].

يحيلنا هذا التعليق من خلال عبارته الأخيرة إلى دور المتلقي في الكشف عن عناصر المتخيّل، فكلما كان ملمّا بشروط إنتاجها سهل عليه إدراكها، كما أنها قد تبقى ماثلة عند صاحبها إذا ما لم يتم إدراكها، وهو الأمر نفسه الذي ينطبق على أنواع المتخيلات بما في ذلك المتخيل الديني. فإذا نظرنا إلى المتخيل القرآني مثلا، نجده يرتبط بالعقل، فحيثما كانت هناك دعوة للتفكر في آيات الله، تقدم صور للمتلقي حيث يشتغل خياله، بل إن هناك من الصور التي تحرك الخيال، وتجعل هذا الخيال يحمل الإنسان على الإيمان بالله، «فالاعتقاد باليوم الآخر، والحساب مثلا مرتبط باعتقاد ناتج عن انطباع نفسي عن طبيعة خلق القوة الاستعارية للصور، وليس مرتبطا بالتفكير المجرّد، ذلك أن المتخيل القرآني يجعل الحجج التي تقوم على المتصورات والتي تقوم على العقل متكاملة[2]. أما العجيب والغريب والمدهش، فهي الأوصاف التي أطلقت على المتخيل القرآني، أي طبيعة الآثار كما يؤولها المتلقي، انطلاقا من طريقة تشكيل معينة مرتبطة بالكلمة أو الصورة أو بناء

1 – عاطف جودت نصر، الخيال، ص 111.

2 - Voir ledrut in Edgard weber.

الشخصية أو الحدث، وهكذا يصبح العالم الخيالي أو المتخيل في نص ما «ليس أثرا من آثار وظيفة معينة للرؤية، ولكنه أثر أسلوب معين... فلم يكن «**وان يرى**» الأشياء أمامه وكأنها لوحات بارزة، ولا «**سيزان**» بأنها أحجام، ولا «**فان جوخ**» كأنها حديد مزخرف، بل إنهم اخترعوا أسلوبا»[1] وهذا يعني أننا يمكن أن نتصور المتخيل من طبيعة القيمة، ليس معطى في الوجود بقدر ما هو موقف وطريقة في أداء الحياة والوجود من قبل الإنسان، «وإذا كان الكائن هو الشيء المعطى، فالقيمة هي الشيء المبدع»[2].

وإذا كان المتخيل هو صفة الفن التي تعطيه قيمة يدركها المتلقي، فهو نتاج عمليات عقلية يمكن أن تنتج ما لا يوجد في الواقع وما لا يستسيغه أحيانا، ويتجلى ذلك من خلال صدم آفاق الانتظار، لكن تبقى هذه المعرفة التخييلية، مهما بعدت، لا تتناقض مع المعرفة العقلية وإنما تنهض منها من خلال إدراك الصور الحسية، ولقد أدرك المتصوفة المسلمون هذه الحقيقة وكذلك الفلاسفة، وفي ذلك يقول **الكندي**: «التوهم أو الفانطازيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفانطازيا هو التخيل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[3].

وسواء نظرنا إلى المتخيل في علاقته بالواقع أم بالعقل والمحسوس، أو فصلناه عن ذلك لا شيء يوحي بالتعارض، مادام الإنسان لا يتخيل إلا انطلاقا من حقيقة حتى وإن بدا ما يتخيله أن لا حقيقة له. ذلك ما فهمه إخوان الصفا حين بدا لهم «أن أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة وعجائب متخيلاتها، ذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة

---

1 – جان بريتلي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة: 1970، ص537.

2 – المرجع نفسه، ص545.

3 – مصطفى النحال، من الخيال إلى المتخيل» مجـلة فكر ونقد، ع 33 المغـرب: 2000، ص73.

في ساعة واحدة أن يحول المشرق والمغرب والبر والبحر، والسهل والجبل...ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية وربما يتخيل من الزمان الماضي، وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم... وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة ومما لا حقيقة له»[1].

واضح من هذا الكلام أن التخيل لا يكون إلا من حقيقة، فالأمر متعلق إذا بطريقة البناء على هذه الحقيقة والإضافات التي عادة ما نسميها إبداعا، كما أن إدراكها مرتبط بالمسافة بين استيعاب الحقيقة والقفز فوقها بإدراك شيء ما على غير ما هو في حقيقته.

2- **المتخيل والشعرية**: هناك صلة مباشرة بين التخييل والشعرية سواء العربية منها أو الغربية؛ ذلك أن الفلاسفة والبلاغيين والنقاد، تركوا لنا معجما شارحا للتخييل، يقوم على فهم المتخيل الشعري، في علاقته بالمحاكاة بالنسبة للمبدع وأساليبها وأشكالها والتعجب بالنسبة للمتلقي بكونه انفعالا له أيضا أشكاله؛ كأن تكون استجابة سلوكية أو سيكولوجية، وفي كلا المستويين كان القصد قوام المتخيل في شكله ومضمونه.

ربط **ابن سينا** بين التخييل وإثارة التعجب، وهو ربط يعني أن أخيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجابا بالصور التي تبدعها مخيّلة الشاعر من المعطى الحسّي، وفي كلام ابن سينا هذا ما يؤكد وضع التخييل والانفعال في مساق واحد، فالتخييل من شأنه أن ينفعل له المتلقي، لأن الانفعال على حد تعبير **سارتر Sartre** يتجلى باعتباره علاقة عينية معينة لكياننا النفسي بالعالم، وليست هذه العلاقة رابطة عمياء بين الأنا والكون، بل هي بناء منظم قابل للوصف. وهذا يعني أن المتخيل هيئة في

---

1 – إخوان الصفا نقلا عن المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق محمد مفتاح وأحمد أبو حسن، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط: 2001، ص 132.

الكلام تحدث الانفعال، ومن هنا جاز أن تكون مواد التخييلات صادقة أو كاذبة إذا أحدثت في النفس الانفعال المقصود بالشعر[1].

ارتبط الصدق والكذب في التخييل بقدرة الشاعر على إبداع صور بواسطة التحايل والمخادعة، والتي تسد قدرة الشاعر على أن يرى هو نفسه والمتلقي أيضا ما ليس حقيقيا أو واقعيا، حتى أنه قد يؤدي به من خلال فعل التخيل إلى طلبه أو الهروب منه، وهو فعل استجابة عضوية، لم يكن لها أثر كبير على الرغم من أنها منحدرة عن مفهوم الخوف والخشية التي تحدث عنها **أرسطو**، وهو بعد سلوكي، قد لا تكون له قيمة مثل البعد النفسي الذي يحدث عن الانفعال الناتج عن تعجب أو تعظيم أو تصغير أو غم أو نشاط، مثلما أكد **ابن سينا** «ذلك أن انفعال المتلقي للتخييل لا يشترط فيه الفعل، وإنما هو استجابة تئول إلى موقف نفسي وبنية وجدانية، والفرق بين الانفعالين فرق في نوعية التلقي»[2].

استوعب **حازم القرطاجني** هذين الموقفين من التخييل عند الفلاسفة (**الفارابي وابن سينا**) وما استمد من الدرس البلاغي والنقدي قبله هو إدراكه لطبيعة التخييل وشروطه، وجعله قوام الصناعة الشعرية، وهو على صنفين: قول تخيّل الشيء كما في الوجود، والآخر تخيل الشيء على غير ما هو عليه في الوجود، وهو يربط قيمة الشعر من حيث هو شعر بقوته التخييلية، وحسن المحاكاة وجودة التأليف[3]. لقد أوضح حازم كيف تتم عملية التخييل، وحدد طرقها التي تتمثل في تفكر بحت أو بواسطة سماع أو مشاهدة شيء يؤدي إلى تذكر شيء آخر، أو بمحاكاة معنى معين لقول ما ساعد على تخييله، مما يعني أن التخييل عنده يقوم على أساس اختيار

---

1 – عاطف جودت نصر، الخيال، ص150–155.

2 – المرجع نفسه ص 176.

3 – يراجع حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت:1981، ص 62–63.

المعاني والألفاظ وما يناسب المعاني من سياق، وصياغة شكلية بحيث تجعل النفس تتأثر، فيعرفه بقوله «التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[1].

يعكس هذا التعريف البعد التفاعلي الذي أحاط به حازم مفهوم التخييل، حيث أن تصور الشيء الآخر فعل كلام غير مباشر ينشأ عن فعل التخيل لدى المبدع، ويشترط أن يسبغ بحالة نفسية هي مركز التأثر والتفاعل مع النص، حيث يصبح النص نداء للتعاون التخييلي مع القارئ. إن هذا البعد التداولي الذي تحرص عليه اليوم الدراسات التداولية والتأويلية من شأنه أن يخرج مفهوم التخييل من التصور والتأمل المجردين اللذين أحيطا بفهمه وتفسيره، حتى أنه يمكن أن يختزل في البحث عن الشروط التي بموجبها تتحول اللغة (هذا في الأدب) من أداة التعبير والإخبار إلى أداة للتواصل الجمالي بحكم ما تمتاز به من طابع استعاري يمكن للكاتب أن يتوسع بها في التعبير، وأساليب تشقيق الكلام، وإنشاء الإشارات تجاوزا للعبارات. وذلك هو مفهوم الأدبية ذاته في تقاليد الشعرية الأرسطية وأدبيات الشعرية الحديثة، حيث تتحوّل اللغة إلى وسيلة للمحاكاة، وصناعة أفعال وأحداث خيالية، مما يسمح بإبداع قصص أو تحويل قصص مبتدعة مسبقا، مما يعني أن الشعرية ترى أن «الوظيفة الجمالية للغة هي التخييل» كما يرى ذلك جيرار جنيت **Gerard genette** وهو نفس القول الذي تصوغه الشعرية الحديثة بطريقة مغايرة «الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية»[2] فكأنها قلبت التعريف فحسب. غير أن جيرار جينيت وفي تأمله لمفهوم المتخيل، يرى أن هناك نوعين منه، فهناك متخيل قار مرتبط بالمضمون، وهناك متخيّل ظرفي تعبر عنه العبارة التالية: « أعتبر أدبا كل نص يثير في ارتياحا

1 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص89.

2 –Gérard Genette, Diction et Fiction , EDITIONS DU SEUIL, Paris : 1991 p24.

جماليا»[1] وقياسا على هذا يمكن صياغة العبارة: «**أعتبر متخيّلا كل نص يثير في متعة جمالية**» وهذا يعني طرح إمكانية القول: هذا العمل تخييلي لأنه يعجبني، والآخر ليس تخييليا لأنه لا يعجبني، غير أن هذا الحكم، لكي يكون معيارا موضوعيا لا بد أن يستند إلى معايير الثقافة، لأنها هي التي تفصل بين النص واللانص أو المتخيّل وغير المتخيّل، لأن «كلاما ما، لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة»[2].

إن هذا الأمر يؤكد معنى التخييلية الظرفية الذي أوضحه جينيت، فالمضمون التخييلي لقصة أهل الكهف في القرآن يعدها أسطورة عند الآخر وحقيقة متخيلة عند المسلمين، لنصل أن المتخيّل ليس ملكية موضوعية لها مواصفات ثابتة، وإنما هو فعل قراءة وتأويل. وحيث لا توجد نصوص شفافة واضحة تماما، فبالمقابل، هناك نصوص غامضة إلى درجة اعتبارها من لغة أخرى، ولكن هل هذا يعني أنها أكثر تخييلا من الأولى؟

إن التخييل قد يكون موجودا في التفاصيل أو بين التفاصيل، وأن علامات المتخيل ليست كلها منبثقة من نظام النص، لأنه قد يظهر نص ما متخيلا من خلال عتباته[3].

لقد لاحظنا أن تصور الشعرية العربية للمتخيل ارتبط بطريقة التشكيل والبناء من جهة، ومن جهة أخرى بالأثر النفسي الذي يحدث عند المتلقي في شكل انفعال عبّر عنه بالتعجب والتعظيم والتهوين والتصغير والغم والنشاط وغيرها، فهو الكلام «الذي تذعن له النفس فتبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر

---

1 –ibid, p26-26-7.

2– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: 1997، ص 13.

3 - Voir Gérard Genette, diction et fiction.

واختيار»[1] مما يعني أن المتلقي يعد عنصرا مهما ليس فقط في إدراك المتخيّل وإنما في عملية بنائه، لما للعملية القصدية من دور في هذا المجال، حيث لا يمكن تصور نجاح الفعل التخييلي ما لم يتلاق قصدا المبدع والمتلقي، فمتى تقبّل المتلقي الإيهام تحقّق قصد الإثارة والتأثر، الذي عبر عنهما حازم بالالتذاذ الذي لا يكتمل التخييل إلا به، كما أن الالتذاذ به لا يكتمل «إلا بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المتخيّل»[2].

وفق هذا التصور للمتخيّل في الشعرية العربية، كان هناك تفصيل في ميكانيزمات التخييل، حيث إن قصد إثارة القارئ بواسطة التخييل يقتضي استراتيجية أقام عليها **حازم القرطاجني** كتابه **المنهاج**، وبعد أن حذّر أن يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام، بيّن استراتيجيته بتبيّنه مواقعه من حيث اللفظ والنظم والمعاني والأسلوب، وهو تصور للموضوع التخييلي والأداة التخييلية كذلك، «فثمة تخييل واقع في الموضوع وأداة هذا التخيّل ماثلة في الشكل، وثم تخيّل للمضمون والشكل بواسطة الأنساق الأسلوبية وما تضم من معان وألفاظ»[3].

3- المتخيل /الموضوع الجمالي والتلقي: إن الفكرة الجوهرية لعلاقة المتخيل بالموضوع الجمالي تتعلق بقضية فهم وإدراك المتخيل باعتباره موضوعا جماليا، ليس باعتباره تلاعبا حرا بالخيال من خلال الصوت في الموسيقى واللون في الرسم والكلمة في الأدب، بقدر ما هو خبرة بالمفهوم **الظاهراتي**، والتي عرفها **هيدغير** بأنها «أسلوب لحدوث الحقيقة... وإرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار

1- ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، تح عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: 1966، ص24.

2 – منهاج البلغاء، ص 177.

3 –عاطف جودت نصر، الخيال، ص 187.

لموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل، ولن يحدث مرة أخرى.. والإبداع هو ذلك الإظهار»[1].

ليس فهم العمل الأدبي وإدراك حقيقته مجرّد انفعال ذاتي، وإنما هو استيعاب لإبداعية الإبداع ذاته، أي من حيث هو موضوع الخبرة، أي موضوع جمالي، يقتضي فهمه ضرورة وصفه وتحليل ما يحدث في خبرة الوعي والذات، التي تحاول ذلك من خلال تملكه خياليا وإدراكه حسيا[2] وهذا يعني أن الاهتمام بالجانب الذاتي في تلقي العمل المتخيّل، لا يلغي بنية العمل وأسلوبه. ومن هنا كان الاهتمام بالصورة في كل من الفلسفة الظاهراتية والشعرية، وسنقف عند مفهوم الصورة المتخيله، عند سارتر Sartre في كتابيه الخيال والمتخيل، من أجل فهم العلاقة بين المتخيل والموضوع الجمالي والتلقي.

في دراسته المستفيضة عن الصورة المتخيلة وكيفية إدراكها، توصل **سارتر** إلى أنها، «توجد على نحو مغاير للوجود الذي تود عليه الأشياء؛ لأنها ليست شيئا موجودا وجودا واقعيا، وإنما توجد بوصفها غيابا أي وجودا لا واقعيا»[3] وهذا يعني أن الخبرة الجمالية مرتبطة بشيء غائب أي بمتخيل، ويعد هذا إبرازا للعلاقة بين المتخيل والموضوع الجمالي والتلقي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يبرز الصورة المتخيلة على أنها أسلوب من أساليب الوعي، عندما يقصد موضوعه، ويرى أنها ليست موضوعا للوعي وإنما هي وعي، فإدراكي لكرسي ما لا يعني أن الكرسي يكون في إدراكي الحسي لأن إدراكي الحسي هو نوع من الوعي بالكرسي، فإذا أغمضت عيني، وتخيلت الكرسي الذي كنت أدركه الآن، فإن الصورة المتخيلة لدي

1- توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت: 1992، ص 113.

2- يراجع الخبرة الجمالية، ص 152.

3- الخبرة الجمالية، ص 158.

ليست ولا يمكن أن تكون كرسيا، فالصورة ليست موضوعا للوعي وإنما هي الوعي ذاته، ولذلك فهي أسلوب من الأساليب التي يقصد بها الوعي موضوعه. أما الموضوع المتخيل فهو ليس له وجود واقعي متعال على الوعي، لأن القصد في فعل التخيل من شأنه أن يسلب الموضوع وجوده الواقعي ويقصده بوصفه صورة متخيلة، أي وجودا لا واقعيا، أي هي موضوع قصدي خالص.[1]

من هذا المنطلق يمكن أن نفهم لماذا اعتبر سارتر الأدب موضوعا لا واقعيا، بحيث لا نستطيع إلا أن نتخيل موضوعه الجمالي، فالروائي والشاعر والمسرحي لا يشيّدون سوى موضوع لا واقعي، وذلك من خلال مماثلات لفظية، ولذلك، فالموضوع الجمالي هو ما يلتقي عنده قصد المتذوق بقصد المؤلف، مما يؤكد أن القارئ كعنصر فعّال يساهم في تأسيس الموضوع الجمالي في الأدب، لأن فعل القراءة يقتضي فعالية من الذات والموضوع على حد سواء كما أكد ذلك في كتابه **«ما الأدب»؟**[2]

يحدد أسلوب وجود العمل الأدبي أسلوب الخبرة به، ويقتضي ذلك أن يقصد المشاهد العمل الفني على النحو الذي يقصد به العمل الفني موضوعه الجمالي... ولما كانت بنية الموضوع الجمالي هي نفس بنية الصورة المتخيلة، فإن ذلك يعني أن المتلقي ينبغي أن يقصد العمل الفني على مستوى الخيال، حتى يمكن للموضوع أن يتجلى، وحدوث الخبرة على مستوى الخيال هو موقف تتقطع فيه صلاتنا بالواقع، لأن الواقع لا يكون أبدا جميلا، فالجمال قيمة لا تنطبق إلا على المتخيل.

إن الخبرة الجمالية هي عملية اتصال جمالي تحكمها فكرة النشاط القصدي، الذي يوحد بين فهم القارئ وفهم الفنان بحيث يمكن أن يفهم العمل على نفس النحو

1- الخبرة الجمالية، ص161-163.

2- يراجع سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، فيه تفصيل لذلك.

الذي يقصده الفنان، ويكون ذلك بأن يتخذ القارئ الموضوع الفيزيقي، أو الوسيط المادي جسرا يوصله إلى قصد الفنان، ويكون بمثابة المعادل المحسوس للموضوع الجمالي المتخيل[1].

إن هذا يوصلنا إلى نتيجة مهمة في فهم المتخيل، باعتباره وسيطا ماديا يعمل كمماثل للصورة المتخيلة، التي يمكن استحضارها من خلاله لمن يريد، وليس هو ما نقرأ من شعر أو رواية أو لوحة. ولذلك يظل الإبداع دائما متجدد القراءة لأن الصورة المتخيلة تزوره كلما قصدها القارئ.

هكذا إذا، يمكن أن نعقد العلاقة بين المتعة الجمالية وفكرة القصدية، بالمتخيل الذي يتأسّس على مفهوم الالتذاذ والانفعال عند علماء الإسلام، ذلك أن المتعة الجمالية التي عبر عنها بشكل أو بآخر بالموضوع الجمالي ما هي إلا نوع من الانفعالات أو المشاعر القصدية نحو الموضوع المتخيّل.

وعلى الرغم من الاختلاف بين مفهوم **سارتر** للمتخيل باعتباره منفصلا عن الواقع مع علماء الإسلام لطبيعة فلسفته الوجودية إلا أنهم يلتقون معه في فكرة قصدية الموضوع الجمالي، كما يلتقون مع أصحاب **الفلسفة الظاهراتية** الآخرين ونظرية التلقي باعتبار«أن العمل الفني كموضوع لخبرتنا لا يكون مرّد أداة لإثارة خيالات ومشاعر وانفعالات ذاتية...لأن غاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد والدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته. فالعمل الفني هو الكيان الذي فيه، أو من خلاله، يمكن أن تلتقي أو تتّصل خبرة المشاهد أو المتذوق بخبرة المبدع»[2].

إن المتخيل، استنادا إلى ما سبق، ليس معطى في وجود ملموس على شكل قصة أو قصيدة، أو رواية، وإنما هو وسيط لفعل القراءة والتأويل الذي يقوم به

1- يراجع الخبرة الجمالية، ص185-186.

2- الخبرة الجمالية، ص 516.

القارئ للعمل الأدبي، الذي لا نقع على تخييليته إلا بإدراك طريقة تشكيله وقصده باعتباره موضوعا جماليا. وفهمنا له باعتباره متخيلا هو شكل من أشكال وجودنا.

المتخيل الروائي: انطلاقا من هذه التوطئة يمكن الدخول إلى الرواية الجزائرية باعتبارها وسيطا لفعل قراءة، لا يكتفي القارئ بطريقة واحدة، كما هو سائد في دراسات علم السرد الحديث عامة، حيث يصلح فيه نموذج واحد لدراسة كل الروايات، ولا يكتفي بدراسة المضامين بالمفهوم التقليدي. بل يدخل بهدف قراءة لا تتنكر من ناحية للمضمون بحجة أن ليس ما يهمنا ماذا قال الكاتب ولكن كيف قال، ولا تنأى من ناحية أخرى عن الخطاب، ففيه تتجلى القدرة الخالقة للمتخيل، ولا تفصل بين الكتابة والحكاية بحجة تبعية إحداهما للأخرى من منطلق الدفاع على طريقة حضور المرجع عند هذا الكاتب أو ذاك.

إن **أمبرتو إيكو** وهو الروائي والسيميائي المحنك يصر على أن الوظيفة الحكائية fabulatrice ضرورية للإنسان الذي هو بحاجة إلى أن ينتج ويفبرك حكايات[1] أي أن يكون الروائي قادرا بأن يجعل الغياب ظاهرا. لقد كان فعل المتخيل مقترنا بأشياء عجيبة، ثم أصبح بتعبير **أندري مالرو** متخيل الحقيقة، لكنه يبقى مشدودا إلى العجيب لأنه متخيل ولأن الرواية هي مكان الممكن ونهائية الممكنات. فعلى الورق فقط، يمكن أن تتحقق كل الأحلام والرغبات **fantasmes** ليفتح للروائي كما للقارئ فضاء من الحرية[2] وهكذا لا يتهم دعاة الكتابة واللغة أو أصحاب الصنعة بالمصطلح التراثي أصحاب الحكاية بأن كل شيء قيل، أو يتبرّم المنتصرون للحكاية أو أصحاب الطبع بالمصطلح التراثي أيضا، من الإغراق في صناعة اللغة، والتركيز على الخطاب. فالنص الروائي هو «حكاية لمسار كتابته،

---

1 - Michel Raimond, le Roman, Armant Colin Editeur, Paris, presse chirat, 1991, p181.

2- Michel Raimond, p 181.

أو بلغة أخرى مرآة يرى فيها مسار تكونه، وبذلك فكل عمل أدبي يفصح عن مراحل تبلوره كنص»[1].

لقد بدأ الروائي الجزائري يتعلم كيف يترك المجال للصوت السارد بأن يفترض ويتساءل وأن يبدل الوظيفة المستدعاة بالقول أيا كان نوعها بوظيفة أخرى هي التعاون مع القارئ لإنشاء معرفة مشتركة. بعدما كان فيما مضى الراوي العليم الذي يمثل دور السياسي والعالم الاجتماعي وعالم النفس والناطق الرسمي باسم الدولة والمحامي المدافع عن حقوق المرأة، والمؤرخ، والذي يرصد المشاكل السياسية، وكان هناك من تبنى وظيفة معرفة الواقع ونقده.

لقد جرب الروائيون الجزائريون لهذا عدة طرق فمع بعضهم بدأت رحلة تشخيص الداخل وكشف الغطاء عن الحياة السرية للغرائز والعواطف، وهناك من جذّر الجزائري في التاريخ الجزائري بعد محاولة إيهامه أنه متجذر في التاريخ العربي، في حين انكب آخر على الكشف عن السلوكات اليومية للإنسان كما حاول البعض أن يسائل دور الأسطورة والحكاية الشعبية والخرافية. وكلهم بينوا من خلال الرواية أن الواقع غامض ومعقد، وكلما تعمّقنا فيه تعذر الإمساك بالحقيقة. وكان كل روائي في كل المراحل يسعى نحو النموذج الأعلى في الكتابة الروائية واكتشف أن هناك حقائق مختلفة متناقضة أحيانا وجزئية، ولذلك نجد شخصيات الروايات تبدو لنا وكأنها مغلقة داخل وجهات نظرها واعتقاداتها ولكل واحد حقيقته كما أن لكل روائي حقيقته أيضا.

كيف نقرأ الرواية الجزائرية إذن؟ لا بد أن نشير أولا إلى أن هناك قراءتين للرواية الجزائرية الأولى ساذجة تركز على الموضوع المباشر وعرض أحداث الرواية ومحاولة ربط موضوعها بالواقع، وتهتم بالقصة المحكية وهي

1- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، بيروت: 2003، ص146.

القراءة الصحفية أو القريبة منها، والثانية القراءة التي تعاين البنية السردية وتقنيات السرد والبنية الزمنية وهي إلى حد ما مغلقة على الرغم من أهميتها التي تنظر إلى الرواية بنظرة محايثة معزولة عن السياق.

والحقيقة أن هناك الضرورة المنهجية التي تجعلنا نمتلك الآلية التي تسمح لنا بامتلاك النص باعتباره سيرورة يتم تفكيكه والوقوف على بنيته اللغوية ثم الحفر في مصادره وعلاقاته، دون أن نقدم قراءة واحدة لكل الروايات لأن لكل نص روائي طريقته واستراتيجيته التي يستدعي مسار تشكل خطابها تفاعلا مختلفا.

سوف يكون مهما أن نرصد تقنيات السرد وسرعته والسوابق واللواحق والمنظور الروائي والصوت السارد والصيغة التي تقدم بها الرواية والاشتغال العاملي ولكن يجب أن يكون هذا كله قائدنا إلى آليات اشتغال المتخيل في الرواية، من حيث هو بلاغة النص ذاتها؛ لأنه اتضح أن هذا النوع من الدراسة المحايثة لا يعطينا كل المفاتيح ولعل في أطروحة بورس ما يوضح أننا نحتاج إلى معرفة خارجية لمعرفة السيرورة الدلالية في النص. وإن التحولات والحركة التي تحدث بالانتقال من علامة إلى أخرى في النص والتحولات التي تنتج بعد المرور بين الأسطر من تسجيل لمعلومات أو الوقوف عند صور وتتبع مسارات وبطاقات دلالية وتحول الأصوات والمفاجآت التي تحدث نتيجة حذف أو إضمار أو تسبيق أو إلحاق، ومع كل علامة تتشكل ومع كل حركة تحدث يتكون استنتاج وتتشكل دلالات تسمح بتواجد معرفة أحاسيس سابقة وتجارب وقراءات، وسيكون لكل قارئ معارفه وصوره المختلفة لفهم هذا العالم الروائي- هذا الواقع المشكل بالكلمات.

إن المبدأ الفعال لكل رواية هو تخيل الممكن كما قال منذ قرون **أرسطو** حيث أكد على آليات مختلفة للتخييل «وإن عبقرية الرواية هي أن تجعلنا نعيش الممكن، ذلك أن الرواية المعبأة بالإيحاءات والأحداث والشخصيات هي دائما مسكونة حقيقة

بعبقرية الممكن»[1] إن الرواية ليست لها قوانين مثل الشعر مثلا. إنها الوجود الذي يسبق ماهيته كما يقال في الفلسفة.البعض منها يتطلب قدرا أقصى من تدخل القارئ وهي التي سماها إيكو النصوص المفتوحة، وأخرى أبوابها مشرعة لا يحتاج القارئ إلى استئذان للدخول إليها.

1 - Michel Raimand, p10.


الفصل الأول:
مفتاح المتخيل الجزائري

المظاهر الشفاهية في رواية الحمار الذهبي لأبوليوس

ليس حديثنا عن الشفاهية في رواية **الحمار الذهبي** التي تؤرخ لبداية الرواية الجزائرية من قبيل الإصرار على التميّز والخصوصية، ولا هو ضرب من العنصرية، بقدر ما هو لحظة للرجوع إلى الذات، والحفر في الذاكرة الجزائرية التي استطاع أبناؤها أن ينفتحوا على العالمية دون عقدة نقص ولا كبرياء، ولأننا نعد **الحمار الذهبي** مفتاح السرد الجزائري، والشفاهية مفتاح الحمار الذهبي، نؤكد اشتراك الموروث الحكائي العالمي كله في هذه الميزة التي لا تزال الجوهر الذي يتحرك به الحكي على الرغم من استقام الكتابة كمؤسسة لها قوانينها وآلياتها ومقتضياتها في التلقي، تتجدد باستمرار ويبقى سر الشفاهية معينا لا ينضب في الحكي، وقوام المتخيل عبر الزمان والمكان.

في البداية يحيلنا الحديث عن الشفاهي إلى مسألة العلاقة بين **المكتوب والمنطوق** وكيف يمكن التمييز بينهما في المكتوب، وهل يرتفع المكتوب بالمنطوق إلى مستوى ما يجسّده من قيم، أم أنهما يتساويان في تجسيد القيم بحيث لا يكون للمكتوب بعد ذلك أفضلية تصوير قيم لا يستطيع الخطاب الشفاهي تصويرها، أو تكف عن أن تكون هي نفسها بمجرد انتقالها إلى الكتابة. ومن هذا المنطلق هل يجوز لنا القول إن المكتوب يخلق نفسه بنفسه دون مرجعية هي سلطة المنطـــوق

أو الشفاهي أم إن الشفاهية كانت وما زالت الوسيلة المبطّنة التي تضمن للخطاب المكتوب أن يتواصل معه القارىء الذي هو مخلوق شفاهي؟

هذه الأسئلة وغيرها تبادرت إلى ذهني وأنا أقرأ أوّل نص نعدّه روائيا في التاريخ الإنساني وهي رواية **الحمار الذهبي لأبوليوس** الجزائري، وقد بدا لي وهو ينقل إلى لغة عربية أنيقة لمترجم متمرّس هو **أبو العيد دودو رحمه الله**، أن جمال وأناقة هذه اللغة لم تلغ مسوّغات اللغة التي كتب بها النص الأصلي وهي مسوّغات شفاهية القرن الثاني للميلاد، لأن اللغة العربية ذاتها تجسد المحصّلة الكليّة والطبيعية لاستراتيجية التواصل الإنساني في بساطة تفكيره أو ارتقاء فكره، كما قد تثير كذلك جدلية الثبات والتغير القانون الجوهري لأي لغة وهي تتحول من الشفاهي إلى المكتوب، على الرغم من ذلك فإن فهم العلاقة بين الشفاهي والكتابي ليس أمرا بسيطا، وخاصة في هذا العصر الكتابي الذي يصعب فيه إلى حد ما فهم عالم شفاهي التواصل أو شفاهي الفكر. فاللغة لها تقليد شفاهي ثابت مستقل عن الكتابة، إلاّ أن الكتابة تحجب عنا رؤية ذلك، فهل هذا يعني أنه في الوقت الذي نحلّل فيه نظاما كتابيا لا نستطيع أن نمسك ببقايا الشفاهية فيه، وهل أمكن للكتابة في كل مراحلها أن تستغني عن الشفاهية؟

لقد كان هناك افتتان منذ الإغريق باللغة في صورتها الشفاهية، من خلال عنايتهم بتطوير فن البلاغة التي كانت تعني الكلام أمام الناس، فوضعوا للخطابة قواعد نظمت مبادئها ومكوناتها، واتهم أفلاطون الكتابة بأنها غير إنسانية، وذهب سقراط إلى أنها تدمّر الذاكرة، وأن أولئك الذين يستخدمونها سوف يصبحون كثيري النسيان، يعتمدون على مصدر خارجي لما يفتقدونه في المصادر الداخلية[1].

---

1 – يراجع والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت: 1994، ص 158.

وحديثا ركز دو سوسير DE SAUSSURE على أوّلية الكـلام الـشفاهي، لمـا يوحي بأن الكتابة هي من مكمّلات الكلام الشفاهي، وأنها نظام تصنيفي ثانوي يعتمد على نظام أولي هو اللغة المنطوقة، لأن التعبير الشفاهي وجد دون كتابة في حـين أن الكتابة لم توجد قط دون شفاهة، وكأنها تعيد تقديم اللغة المنطوقـة فـي شـكل بصري، مما يؤكد أن الشفاهية ليست الطفولة الساذجة للكتابة، بل هـي ضـرورة لتشكيل الوعي البشري، أنتجت شروطا اكتسبت الكتابة من خلالها قوانينها الخاصة؛ لكنها ظلت(الكتابة) تتغذى بآثار العقل المنتج دوما للأحاديث الشفاهية وأهمها الحكي الذي يرتبط ارتباطا نسقيا مع الفعل التواصلي.

ولفهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي، يفترض أن يكون وراء كل رغبـة محرك أو دافع يسميه غريماص GREIMAS مرسلا **(destinateur)** كما أن تحقيـق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، بل موجها إلى عامل آخر هو المرسـل إليـه **(destinataire)**. كما أن علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع. ولما كانت سيميائية التواصل تهتم بالوظيفة الخاصة بالبنيات السيميائية التي هي التواصل، من حيـث الوسـائل المستعملة من المرسل للتأثير في المتلقـي أي الـدلائل القائمـة علـى القـصدية التواصلية، سوف يكون يسيرا علينا أن نكشف المظاهر الشفاهية في رواية الحمار الذهبي لأبوليوس ليس باعتبارها محاكاة للأداء الشفاهي، ولكن باعتبارهـا خطابـا سرديا يكشف عن مشكلة تكيّف السرد مع منظومة الكتابة في القرن الثاني للميلاد، والتي استمرّت إلى غاية القرن التاسع عشر في أوربا؛ حيث ظل المؤلف يميل إلى الإحساس بالجمهور أي المستمعين في مكان ما، وكان عليه أن يتـذكر مـرارا أن الرواية ليست لمستمع بل لقارئ.

وعلى هذا الأساس فإن رواية **الحمار الذهبي** على الرغم مـن أنهـا نـص مكتوب، فإنها ظلت تحتفظ بسلطة شفاهية تجلت على كل المستويات أهمها الفعـل

السردي ذاته الذي يبدأ بعلاقة انفصالية بين الذات (السارد والمؤلف) وموضوع الرغبة وهو الحكي. وتتلخص الوضعية السيميائية في خطاب وجهه إلى القارئ ضمّنه رغبته في إمتاعه «بباقة من الحكايات المتنوعة التي تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب، إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في أوراق البردي المصرية التي كتبتها بقصب النيل، إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالا غريبة ثم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير».[1]

تضعنا هذه المقدمة أمام خطاطة، السارد فيها هو المؤلف نفسه وهو عنصر داخل حكائي؛ لأنه يخاطب القارئ بضمير المتكلم كما يروي مغامراته الخاصة.

ولتحقيق مشروع الرغبة يلجأ إلى وسيلة الإغراء فيقول له: باقة من الحكايات المتنوعة، ستعجبك انتبه فإنك ستنال حظك من التسلية[2]. فبإمكاننا اعتبار أسلوب الإغراء هذا جزءا من معرفة الفعل المستخدمة من السارد لأجل الحصول على موافقة ضمنية من المتلقي لسرد الحكاية، وذلك ما يؤكده شروعه في تحيين مشروعه الذي هو الحكي، هذا الحكي الذي يبدأه بذكر خروجه في رحلة تجارية جمعته برجلين يتحادثان، فانتابه الفضول لمعرفة حديثهما، وفي هذه اللحظة من السرد تدخل النص شخصية أرسطومنيس وبعدها يتخلى المؤلف عن السرد عندما يشرع أرسطومنيس في سرد حكايته، ويضطلع بدور عاملي جديد هو المساند، وتتضمن حكايته هو كذلك تجربة خاصة خرج فيها في رحلة تجارية جمعته بصديقه سقراط.

إذا ربطنا الفعل السردي هذا بملفوظه من حيث ارتباطه بالسياق الشفاهي، فسوف نقف على عدة ملاحظات هي:

1 – لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر: 2001، ص51.

2 – الرواية، ص51.

– إن مخاطبة القارئ توحي بتقييد الشفاهي من خلال اعترافه بتعثره في لغة أجنبية من جهة، ومن جهة أخرى إحالته على مصدر الرواية اليوناني، فيقول: **(لذلك أرجو أيها القارئ أن تعذرني إن تعثرت في هذه اللغة الأجنبية من حين لآخر..إن هذه الحكاية التي سأبدأ بحكايتها يونانية الأصل)**[1] إلا أن استحضار القارئ تمّ ضمن وضعية المشافهة التي حافظ فيها على أهمّ عامل من عوامل المقام وهو السماع "**تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب**"، كما يحيل إلى خطورة تقييد الخطاب بالكتابة التي تحتوي على فقدان الغرض من الإخبار الذي هو التسلية في قوله: **إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في أوراق البردي المصرية التي كتبتها بقصب النيل**. وهي إشارة إلى تطور الكتابة حين ارتقت وسائلها في مرحلة معينة من تاريخها، وعلى الرغم من ذلك، فهناك من يأنف من النظر فيها، بل إن موضوع التحول ذاته يوحي بتغير الجنس الأدبي من الملحمة الشعرية إلى الملحمة النثرية كما لاحظ غنيمي هلال[2]. وفي إِشارة المؤلف إلى الأسلوب **المليزي** الذي هو «أسلوب متنوع بين عدد من المستويات واللهجات الخاصة والعامة»[3] تعبير عن عدم الارتقاء إلى الرسمي الذي جسدت الكتابة مظهره الشكلي، أما إقراره **بالتعثر في هذه اللغة** وتبرير الرطانة بهدف التسلية، تأكيد على السياق الوجودي العادي للشفاهية مقابل ضمور العلامة الخاصة بالكتابة وهو سياق البنية اللغوية، وأن هذا الإنجاز الكتابي يضمن عبور الخطاب بواسطة الذاكرة التي ستتجلى تداعياتها من خلال فسيفساء من القصص المضمنة المرتبط وجودها بالفكر الشفاهي الذي هو فكر مشكل بالنصوص.

1 – الرواية، ص51.

2 – ينظر مقدمة الرواية لأبي العيد دودو، ص 28.

3– مقدمة الرواية، ص28.

لقد استدعت الوضعية الشفاهية التي حملتها بداية الرواية آلياتها الخاصة، وموجهاتها الأساسية التي كانت في الوقت نفسه موجهات الحكي، ومن هذه الآليات الظواهر ما يلي:

1- **بنية التبادل**: ليست الذاكرة الشفاهية قادرة على تمييع مادة بحجم القصص المختلفة ومن المصادر المختلفة التي أشار إليها المترجم إلا بفضل آليات معينة تحفظ للفكر الشفاهي الديناميكيات النفسية التي تسمح له بعملية التذكير المعبر عنه لفظيا داخل أنماط محفزة للذاكرة تدفع باتصال الوحدات الحكائية، ولما كان من الصعب على الإنسان التحدث إلى نفسه دون انقطاع، كما أنه من الصعب كذلك على السارد في الرواية أن يحكي بتتابع صارم، كان من الطبيعي أن تسرب الوضعية الشفاهية أبرز مظاهرها بنية تبادل الحديث وسيلة للاستمرارية في الحكي، وذلك عن طريق الحوار وهو التجلي الأمثل للتبادل الذي يقتضي أن تكون هناك مشاركتان تحادثيتان؛ أي دورات كلام لمتحدثين أو أكثر. ورواية **الحمار الذهبي** تضع هذه الاستراتيجية منذ البداية سواء من خلال صيغة أيها القارئ المستمدة من محاورات سقراط التي كتبها **أفلاطون** وتأثر بها **أبوليوس**، أو من خلال الحوارات الحوافز التي توجه السرد، وتسهم في إنتاج الوظائف السردية والوحدات المختلفة للسرد، مثلما نلاحظه في البداية حين لحق السارد المؤلف بشخصين يتحادثان وبعدما تبرز وظيفة إنشائية سلبية في كلام أحدهما حين رفض أكاذيب صديقه التافهة، فيتدخل **لوكيوس** ويأمر الرجل بأن يترك صديقه يحكي ويدعو إلى تصديقه بواسطة الطلب قائلا: **هيا استأنف رواية حكايتك**. ويعده بالمكافأة وهكذا شكل الشروع في الحكي وظيفة إنشائية إيجابية بعد قبول رواية الحكاية من أولها بدأها بالتعريف بنفسه ثم الخروج إلى التجارة.

نلاحظ أن تبادل الحديث الذي حصل والذي انتهت به وظائفه الإنشائية إلى الإيجاب، شكّل موجها أساسيا للسرد حيث يتخلى المؤلف بعد هذا الحوار عن الحكي عندما يشرع **أرسطومنيس** في سرد حكايته، فيتحول بذلك إلى سارد من الدرجة الثانية، وتتضمن حكايته تجربة خرج فيها إلى رحلة تجارية التقى فيها مع صديقه **سقراط** وبعد سؤال منه مستفسرا عن حاله في قوله:**ما هذا يا صديقي سقراط، ولماذا هذا المنظر الغريب، ألا تخجل من نفسك؟**[1]. وللإجابة عن استفسارات **أرسطومنيس** يبدأ **سقراط** في رواية حكايته ليغدو بذلك ساردا من الدرجة الثالثة، وتتضمن حكاية **سقراط** هو أيضا خروجه في رحلة تجارية حيث يتعرض في طريقه إلى عصابة لصوص تسلبه ماله (فقدان التوازن)، ويتردد سقراط بعد هذه الحادثة إلى حانة العجوز **ميرو**، فتحيطه بعطف وحنان أنساه مصيبته (إعادة التوازن) غير أن علاقته بها تتطور إلى مجرد انغماس في الشهوة والجنس تفقده صحته وتجعل منه رجلا متشردا (فقدان التوازن من جديد)، ونشير إلى أن الحكي لا يخفي بنية التبادل حيث كان **أرسطومنيس** يقاطع سقراط أثناء الحكي بالأسئلة والاستفسارات والتعاليق ويستلم بعدها السرد ليروي قصته هو مع الساحرة بعد نومه هو وسقراط، حيث تمثل أمامه الساحرة **ميرو** وصديقتها وتقوم **ميرو** بقتل **سقراط** واستخراج قلبه، وعندما تخرج **ميرو** وصديقتها من الغرفة، يشعر **أرسطومنيس** بالحيرة ويخشى أن تلصق به تهمة قتل سقراط فيفكر في طريقة تنجيه من ذلك، غير أن **سقراط** يستيقظ ويعود من موته مما يجعل **أرسطومنيس** يعتقد أن ما عاشه لم يكن إلا مجرد كابوس نتج عن إسرافه في الشرب، ويستعيد الرجلان نشاطهما العادي، غير أن **أرسطومنيس** سيعجب عندما يرى في عنق سقراط آثار الجرح الذي سببته الساحرة عندما طعنته بخنجر، وفجأة يتحول الجرح إلى ثقب كبير،

1- يراجع الرواية، ص54.

ويموت سقراط للمرة الثانية. وتنتهي قصة **أرسطومنيس** بموت **سقراط** ويعود الحكي مرة أخرى إلى المؤلف ليروي قصصا أخرى.

نلاحظ كيف تؤسس بنية التبادل للمسار السردي، مما يدل على عدم التخلص منه كأبرز علامة لتأكيد الوضعية الشفاهية التي تبطن الحكي، كما تعد موجها أساسيا من موجهات الحكي سوف يكون له دور في إدراك أوجه التشابه بالبنيات الحكائية العربية التي أسهمت الشفاهية كذلك وبشكل جلي في تشكيلها وتميزها البنيوي.

2- **الموقفية وغياب المبررات:** إذا كان الحوار الطاغي في الرواية يؤكد مظهرا شفاهيا مؤسسا، مما قلل من وجود الحوار الداخلي، فإنه على ندرته وكثرة الحوار الخارجي يعكس مظهرا آخر من مظاهر الفكر الشفاهي، وهو الموقفية حيث إننا لا نعثر في هذه الحوارات الداخلية والخارجية على مفاهيم مجردة بل مجرد مواقف تعبر عن التجربة اليومية للشخصيات مرتبطة بحالات نفسية آنية حتى أن التحولات الحدثية التي تأتي تكون فاقدة للأسباب مما أكسبها طابع السحرية واللامنطقية، ولا عجب في ذلك ما دام الفكر الشفاهي كما يقول **أونج** تفكير سابق للمنطق وسحري بمعنى أنه مؤسس على نظم اعتقاد أكثر منه على الحقيقة العلمية[1]. ويتجلى هذا على مستوى تناسل الأحداث دون تعليل منطقي لحدوثها، وربما هذا ما يفسر تضمين نصوص كثيرة؛ **لأن فكر الثقافة الشفاهية فكر مشكل بالنصوص وليس بالمفاهيم،** مما يؤكد أن الطريقة المتتابعة خطيا لم يمكن إنشاؤها إلا بالنصوص المضمنة. لا يعني هذا انتفاء العلاقات السببية الكلية؛ لأن بداية كل حكاية مضمنة بفعل الخروج واضطلاع السارد بمهمة التنسيق والتمثيل معا يؤكد ذلك؛ غير أن تلك الطريقة قد تعود إلى تداعيات الذاكرة لأن الشفاهية تستبطن الذاكرة وفي الوقت نفسه تحددها في المكان وتثبتها، مادامت

1- ولتر أونج، الشفاهية والكتابية، ص 116.

الشفاهية تمتد في المكان أكثر من الزمان بواسطة التغيرات والتكرارات التي تميزها فيكتسب البلاغ بعدية بانية **dimensionnalité** أو قصدية تداولية معلنة.

3- **بنية الإطناب**: يرتبط الإطناب بمختلف مظاهره كالاستطراد والتكرار بوضعية المشافهة، إذ يقتضي حضور المخاطب لكي يسعى المتكلم إلى أن يوصل إليه أكبر قدر من المعلومات والأخبار، كما قد يعمد إلى التكرار الذي يكون فيه المتكلم بحاجة إلى أن يدير في عقله ما سوف يقوله في اللحظة التالية. ولقد مكنت الحكاية الإطار من استيعاب كل أشكال الإطناب هذه، كما أن قيام البطل بمهمة السرد وتحوله إلى موضوع للحكي ثم إلى مروي له كان دافعا لكي يمارس قوانين التخاطب التي تحكم العلاقة بينه وبين المتلقي من إخبار وصدق وشمول وهي قصدية تداولية معرفية تقف إلى جانب قصدية التسلية التي أعلن عنها في البداية، ويظهر هذا خاصة في الأجزاء الأخيرة من الرواية، وبعد أن يحكي مغامرات لوكيوس الحمار يتوجه إلى القارئ اليقظ في قوله: «على أنك قد لا تلومني بصفتك قارئا يقظ الضمير على قصتي وتعترض عليها كما يلي: كيف استطعت أيها الحمار الفطن أن تعرف وقد كنت مربوطا إلى الطاحونة ما فعلته المرأتان خفية، فاسمع إذن..»[1].

إن الالتفات إلى القارئ يحدث انقطاعا على مستوى المسار السردي وهو من الناحية الوظيفية لا يقدم شيئا طالما يستمر في ذكر ما فعلته المرأتان خفية وهو ما تسبب في موت سيده؛ لكنه من الناحية التداولية يحيل إلى أنه في وضعية يقدّر فيها ردود أفعال المخاطب مثلما تقتضيه الشفاهية؛ بل إنه يقدّر أحيانا حق المخاطب في ضرورة تحصله على كل ما يعرفه كقوله: «وإني لأذكر الآن أن هناك حادثة مريعة وقعت هناك بعد أيام قليلة، ومن حقكم أن تقرأوها ولذلك سأوردها»[2]. ومن

1- الرواية، ص235.

2- الرواية، ص 247.

موقع التأثير في المتلقي يستطرد بعد أسطر من بداية القصة بقوله: «**عليك الآن أن تعرف أيها القارئ الكريم أنك تقرأ مأساة لا ملهاة، فتهيّأ لما يسبّب لك الألم ويبعثك على الرزانة والجد**»[1]. ويستدرك في موضع آخر للقراء بقوله: «**على أنني أريد الآن أن أحدثكم بما كان علي أن أحدثكم به من البداية**»[2] كما يكون أحيانا على دراية تامة بأنه يتكلم من منطلق القصدية التداولية المعرفية فيقول بعد استطراد طويل فيه حديث الفلسفة: «**ولكيلا يعتب علي أحد ثورتي ويقول في نفسه انظروا إن علينا الآن أن نترك حمارا يعلمنا الفلسفة... أريد أن أعود إلى النقطة التي انحرفت فيها عن رواية القصة**»[3].

ويتجلّى البعد المعرفي من القصدية التداولية واضحا في نهاية الرواية، حين وصف القارئ بالمتطلع إلى المعرفة فقال: "**أيها القارئ المتطلع إلى المعرفة تود أن تسأل في لهفة كبيرة فيم كان حديثنا وماذا فعلناه، وسأقول ذلك لو جاز لي أن أقوله وتسمعه لو جاز لك أن تسمعه.. فلعلّ توترك الديني يجعلك متوترا فاسمع إذن ولكن عليك أن تؤمن بما هو حق**»[4].

1- الرواية، ص248.

2- الرواية، ص260.

3- الرواية، ص271.

4- الرواية، ص288.

ولعلّ هذا الكلام ينسجم مع الرتبة التي وصل إليها حيث اقترب من التتـويج الذي أقيمت بشأنه طقوس تشبه الطقوس التي يمارسها المريد الصوفي مـن لبـاس خاص، وتجرد من المطالب المختلفة، وتدرج في المقامات حتى يبلغ الدرجة العليا وهي مقام المعرفة.

إن هذه الوضعية الشفاهية هي من صميم التفكير الشفاهي وإن كانـت فـي الرواية قد تأسست وتعمقت ضمن بنية الإطناب فذلك لأنهما يقعان على خط واحد، لأن كليهما يستدعي الآخر، ويتخذ الإطناب شكل الردي النصي* حين تميل الرواية إلى التضخم في مواقف اقتضتها القصدية التداولية، وقد بدت من خلال الأحداث في هيئة أسلوب تجميعي تكراري **كالبنية العطفية والصيغ النعتية والمعاودات** بمختلف أنواعها الصيغية والمعرفية، وكلها سعى المؤلف من خلالها إلى ترسـيخ إجبـاري للمعنى مثلما تقتضيه وضعية المشافهة، وهي مظهر من مظاهر الارتجال التي أدت إلى وجود ظاهرة هي من صميم التفكير الشفاهي سماها **الجاحظ بسط اللّسان**، حيث غالبا ما تتسم اللغة الشفاهية بالإفضاء بكل شيء حتى بتلك الأمور المحرجة جـدا كممارسة الشذوذ الجنسي الذي يتقزز منه الطبع الإنساني ويستهجنها العقل، ولقـد قال التوحيدي إن «الخوض في الشيء بالقلم مخالف للإفاضة باللـسان، لأن القلـم أطول عنانا من اللسان وإفضاء اللسان أحرج من إفضاء القلم»[1] وقد يرجع هذا إلى سيطرة سلطان البديهة على التفكير الشفاهي، في حين أن **الروية تتبع الخـط مـالا تتبع العبارة**[2]، وهذا يعني أن الكتابة تفرض شروطا في الانتقاء وتحـدد المقبـول

---

* – هو مقابل من اقتراح الأستاذ السعيد بوطاجين لمصطلح Pertinement textuel

1 – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منـشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دت، ج3، ص 162.

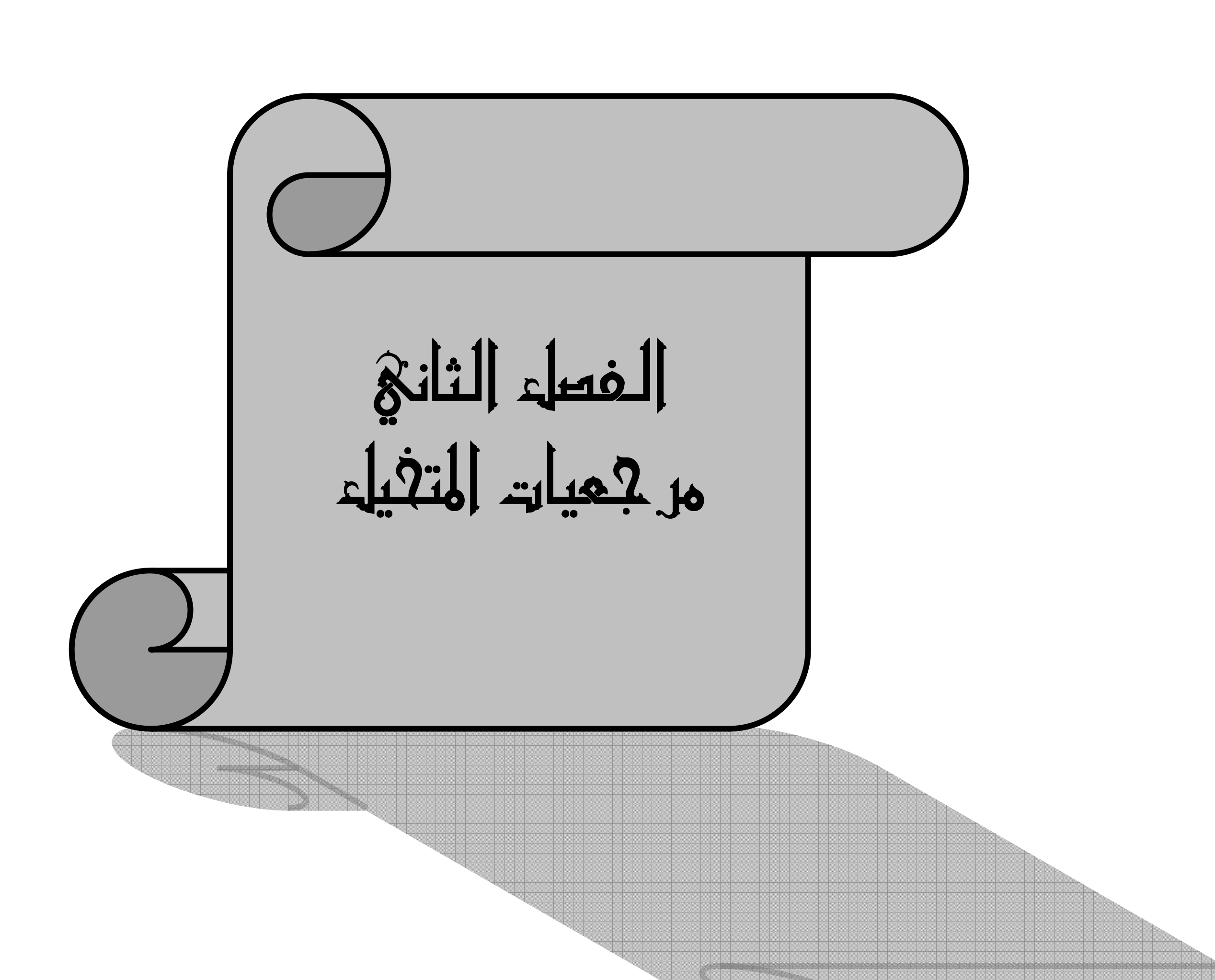
2 – يراجع الإمتاع والمؤانسة، ج3، ص 162.

واللاّمقبول من الكلام، وتحتوي على لعبة القــول المــضمر والمــسكوت عنــه، والضمنيات التداولية وفي حين أن الإنجاز الشفاهي إلى جانب أنه يــضمن عبــور الخطاب عبر الذاكرة فإنه ينتج التغيرات والارتجال بإعداد إبداع ما قيل.

إن إفضاءات اللسان لا تحتكم إلى شروط الاتساق والانسجام البنيوي ويرتبط عدم الاحتراز فيها بالوهم أو التخريف الذي هو تبعيد تداولي إذا ما ربطناه بالحاجة التداولية الأساسية التي هي الإبلاغ والإفهام لكنه تقريب تداولي ما دام هنالك فائض في الإبلاغ إلى التسلية والترفيه لأن «الوهم شديد السيلان ومجراه اللسان واللــسان كثير الطغيان»[1] ولعل من أبرز مظاهر هذا الطغيان أن الإعلان عن الرغبــة فــي التسلية عبر الحكي من خلال حكايات متنوعة أصلها يوناني سرعان مــا ينحــرف لتصبح مغامرات **لوكيوس** السارد/المؤلف هي موضوع الحكي وكأن الحكي هنــا يورّط السارد في خوض غمار التخريف والعجائبية، من خلال رحلته ومغامراتــه في **هيئة حمار وعقل إنسان** وسوف ينعكس هذا الانحراف على بنية الرواية وتنتج عنها مظاهر هي من آثار الشفاهية لعل أهمها تجلي مظاهر البنية الخرافيــة مــن حكاية إطار وحكايات مضمنة، وتعدد الراوي والمروي له، والبطل الخرافــي، وإن العلاقة بين هذه المكونات هي علاقة لا «تخضع لأسباب يغذيها التطور العــضوي المتنامي للحكاية، إنما توجدها صيغة مناقلة الحكاية بين الراوي والمــروي لــه»[2] وهي صيغة شفاهية ليست فحسب دليلا على المظاهر الشفاهية لأنها أول رواية في التاريخ، ولكنها أيضا تؤكد الوشائج بين الشكل والمحتوى أو الحكاية والكتابة، وهي وشائج بها يبنى المتخيل من قبل القارئ.

1- الإمتاع والمؤانسة، ج1، ص 9.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت- الدار البيــضاء: 1992، ص120.


الفصل الثاني
مرجعيات المتخيل

1- متخيل الثورة / الأسطورة والواقع

لا شك أن المتخيل يشتغل بآليات مختلفة تتحكم فيها الظروف السوسيو-ثقافية، وإذا أصبح من البديهي القول إن الفعل التخييلي يتجاوز الواقع، يكون من المنطقي أيضا أن نحكم بانتفاء المتخيل في رواية تجعل من الواقع موضوعا لها، أو يعمد الروائي فيها إلى استرجاع ذكريات قريبة أو بعيدة، لأننا في كل الحالات أمام إعادة إنتاج للواقع المحسوس بواسطة اللغة، ولما كانت اللغة تمثيلا للواقع حسيا كان أم خياليا، وهو ما يجعل المتخيل ممكنا، فإن الحديث عنه في رواية السبعينات لا يتم إلا من خلال ثلاثية هي الثورة التاريخ أو الذاكرة والثورة الأسطورة وبينهما الواقع الذي يتغذى منهما، لذلك سوف لن يكون حديثنا عن موضوع الثورة في هذه المرحلة بقدر ما نحاول أن نثير أسئلة حول علاقة المتخيل بها وكيف اشتغل بها ومن خلاله.

إذا كان التاريخ كما يقول **مارت روبير**،**MARTHE ROBERT** لا يقول إلا ما فعلته البشرية، وأن الرواية ينبغي أن تقول ما تتمنى وما تحلم به[1] مما يعني أن الروائي وإن شيد متخيله على التاريخ، فإنه لا يمكن أن يقول ما فعلته البشرية، بل ما قاله التاريخ عنها فيكون في هذه الحالة مجرد وسيط بالكلمات، وإذا كان الكلام على الأحداث صعبا حتى بالنسبة للمؤرخ، فإن الكلام على الكلام أصعب كما يرى التوحيدي، لأنه قد يضيف وينقص وقد ينسى بل حتى يتجنى، من منطلق الحرية

1 - Voir Marthe Robert , Roman des origines et origines du roman ; Paris :1992, p 26.

التي يمتلكها الفنان. وما دامت الثورة ليست مجرد حكاية، وأن «الحكاية لا يمكن أن تنوب عن التاريخ، ولا التاريخ يمكن أن ينوب عنها»[1] فأين تكمن طبيعة المتخيل الذي جعل من تاريخ الثورة موضوعا له، هل في الأحداث ذاتها، أم في طريقة سرده لأحداث الثورة أم في تلقيها كموضوع جمالي وتأويلها؟

لقد شكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسار التجربة الروائية الجزائرية، حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها اعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية، سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها، وحتى إن شكلت توجهات تنتقد منطقها ونتائجها وتطعن في إنجازات بعض القائمين بها، فإنها تجسد تصور البطل النموذجي وصناعة الوعي على الرغم من أن التعامل مع الثورة وصف بالسطحية أحيانا والمثالية والاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الانعكاس، وصنفتها ضمن ما يسمى بالرواية الأطروحة التي «تجعل من الأدب دعاية تمتلك قدرة على التوجيه نحو المعنى الثقافي وتحريك الشعور السياسي والوطني الإيديولوجي»[2].

كان لا بد من رواية تصور مآسي الواقع الاستعماري، ولعل ما كتبه **محمد مفلاح** كاف للتعبير عن ذلك الواقع حتى غدت كأنها حفريات في الذاكرة المأساوية للشعب الجزائري، إنها روايات تصور البطل النموذجي، فكانت البطولة هي الشخصية المرجعية في كل الروايات، ولم يكن هناك تأريخ للثورة بالمفهوم المتداول، لأن الثورة لم تكن حاضرة كتاريخ بأبطالها وأحداثها، ولأن الروائيين خلقوا أبطالا آخرين، لم يكن بينهم بن مهيدي ولا ديدوش ولا عميروش، ولا حسيبة، بل خلقوا نماذج بطولية استمدوا لها عناصرها مما أملته مواقفهم الذاتية من الثورة ومن أبطالها؛ لذلك هم لم يقدموا الثورة كحدث تاريخي، بل كحدث انفعالي

1- فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ بيروت: 1991، ص26.

2- بن جمعة بوشوشة اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس: 1999، ص127، نقلا عن سعيد علوش، الرواية التاريخية، ص43.

بنتائج فعل الثورة. أي أن التعامل مع موضوع الثورة لم يكن تعاملا تاريخيا، كما لم يكن هناك استغلال إبداعي للثورة بإعادة إنتاج أحداث ومواقف وبطولات تستمد مرجعياتها من التاريخ الثوري باعتبار أن الرواية عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا يعكسه، وإن كان يتجاوزه، ويتمثل التجاوز على مستوى الصياغة وبناء الشخصية ورسم الحدث وإقامة علاقات قائمة أساسا على عمليات لتحيين القيم التي ينطلق منها السارد، وهو ما يعرف بعملية التسريد **.narrativisation**

غير أن ما يلاحظ على أغلب روايات السبعينات في تعاملها مع الثورة أن أصحابها صاغوا نصوصا طغت فيها العلامات والقرائن الدالة على المؤلف الذي تبنى التهويل بالتقديس والتغني بالثورة، إلى درجة أن موضوع الثورة ذاته يتوارى ليصبح مجرد موقف اجتماعي أو سياسي محدود من أجل تجاوز وضعية معينة كأن تكون اجتماعية أو سياسية أو رد فعل على تصرف أو سلوك المستعمر. ولم تكن مواقف رد فعل ضد وضع وجودي أو فكري معين كما حصل في الواقع.

لا يعني هذا أن الروائي في السبعينات كان عليه أن يكون مؤرخا للثورة وأحداثها وأبطالها، بل كانت تعوزه استراتيجية تحيين الثورة باعتبارها منظومة من القيم.

من الظواهر الملاحظة غياب المبررات السببية سواء في بناء الحدث أو في رسم صورة الشخصيات التي غالبا ما نجدها ممتلئة دلاليا منذ البداية أو نجدها فارغة دلاليا دون بطاقات دلالية، قد تماثل ما نجده في الواقع. ولعل سمة التهويل هذه هو ما جعل النصوص الروائية غالبا ما تنتظمها ثنائيتان يمثل شقها الأول عالم المجاهدين ومن معهم ممن يجسدون صفات البطولة والتضحية، ويمثل الشق الثاني عالم المستعمرين ومن سار معهم من الخونة الذين يظهرون بكل المواصفات السلبية الجسدية والأخلاقية.

أما الظاهرة التي يتكرر ذكرها كثيرا، فتلك المتعلقة ببساطة اللغة وبالتقريرية التي كتبت بها بعض تلك الروايات. ولئن كانت لغتها قائمة على التشبيهات والاستعارات، فإنها من قبيل الاستعارات الميتة التي يحيا بها الناس العاديون ويتداولونها وتشكل جزءا من حديثهم اليومي.

لقد رأى البعض ممن انتقد رواية الثورة هذه، التوسل بلغة العبارة المباشرة، والعبارة هي الكلام الدال على الحقيقة صريح لفظه، متغلغل في عالم الأشياء عكس الكلام المجازي المضمر لفظه المشتبه معناه[1] فما ذلك إلا أوجه مختلفة من الإبداع؛ لأنه لا قيمة للإبداع ما لم يبدأ من حياة الأفراد والمجتمعات، والثورة هي الشاهد الوحيد على انخراط الرواية الجزائرية في حياة المجتمع وبه تحققت خصوصيتها وانتماؤها.

وإذا كانت لفظة الإبداع تفيد لغة معنى إخراج الشيء إلى حيز الوجود أي إحداث الشيء[2] فإن مجرد نقل الثورة من الواقع ومن الأفواه بعد الاستقلال إلى الورق هو ما يجعل الثورة متخيلا على الرغم من أن هذا التعاطي مع موضوع الثورة بدا للبعض، وكأنه نوع من التأريخ. وإذا كان البعض لا يستسيغ القول بمتخيل الثورة أو الرواية الثورية لوجود مانع التقديس الذي أحيط بها، فإننا رأينا أن رفع مانع هذه القدسية هو الذي مكن الروائيين من توجه جديد في الكتابة منذ بداية الثمانينات، فبدأ الاستغراق في الواقع بتعريته والكشف عن مظاهر التعفن السياسي والاقتصادي والاجتماعي. فكان سؤال التقديس طريقا نحو تحقيق الصراع كبعد إيديولوجي على المستوى الفني في تعارض يقوم على خلخلة الموجود والمألوف، مما يسمح بالقول بأن المتخيل هو ما يمتلك قيما جديدة للتغيير وأنه لا يمكن أن

1- يراجع طه عبد الرحمن الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء: 2002 ص88.

2- المرجع نفسه، ص113.

يتواصل دون أزمات. فالمتخيل بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع والتاريخ، بقدر ما ينهل منهما عملياته، وكل عملية من عملياته هي في نهاية الأمر تعبير عن رؤية خاصة للتاريخ والواقع.

إن الرؤية الخاصة التي كانت تقام حول الثورة بتقديسها أو بانتقادها ((وهما صيغتان في التعامل مع الثورة لا يمكن إنكارهما)) هي من بين عمليات المتخيل، التي من شأنها قلب كل سائد ومألوف، فإذا كان الواقع والتاريخ يكرسان تصرفات معينة، فإن وظيفة المتخيل تكمن في زعزعة ما يكرس لمحاولة خلق توازن على المستوى الفني، وبالتالي، فالمتخيل ليس محاولة إجرائية للتحليل لأنه لا يمتلك قوانين ثابتة حتى في فترة واحدة، وإنما هو منطق إيديولوجي في الكتابة والقراءة على حد سواء، ولقد بات واضحا أنه لا يمكن استبعاد المنطق الإيديولوجي في تصور المتخيل في مرحلة السبعينات وبداية الثمانينات.

لقد نظرنا إلى روايات هذه المرحلة من تاريخ الجزائر على أنها محاولات إعادة كتابة الثورة وما أفرزته بعد الاستقلال من طموحات وعوائق واجهت الفرد الجزائري فلاحا كان أو ابن فقير، ابن القرية أو ابن المدينة، المرأة أو الرجل على حد سواء، هذه الفئات من المجتمع التي لم تخل رواية من التعرض إلى قضاياها، كتبها الكبار الأوائل أمثال **الطاهر وطار وبن هدوقة ومفلاح وعرعار** وغيرهم وسار على منوالهم من جاؤوا بعدهم **كواسيني الأعرج وخلاص وبقطاش وساري والسائح**. ولقد بدا لنا أن بعضهم أغرق في الذاتية والمواقف الانفعالية من الثورة، ولكن دون أن يعني ذلك أن الروائي كان يجب أن يكون مؤرخا للثورة، على الرغم ما توحي به العناوين مثل خيرة والجبال، هموم الزمن الفلاقي لمفلاح، على جبال الظهرة لمحمد ساري، طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش، ونجمة الساحل لعبد العزيز بوشفيرات وغيرها.

إن نظرة سريعة إلى بعض عناوين المرحلة الأخرى تعكس تعبيرا عن واقع يقف أمامه موضوع الثورة التحريرية باهتا جراء ما أفرزه النظام السياسي من

تغيرات كانت تتنبأ بما يتجاوز مبادئ الثورة ذاتها. فأصبحنا نقرأ الواقع باعتباره نتيجة لسوء تقدير الثورة مثلما نقرأ الثورة في الرواية كنتيجة لموقف الكاتب الإيديولوجي أو الانفعالي **فالزلزال** و**زمن النمرود** و**السعير** و**البزاة وغيرها**، كافية للدلالة على تلك الإفرازات. ومهما تكن مصداقية التسجيل التاريخي للأوضاع والأزمات المختلفة التي عرفتها المرحلة، فإن للمتخيل مفارقاته التي نلمسها من تلك العلامات التي تقدم نفسها باعتبارها قابلة للتأويل، والمنضوية في إعادة تاريخ الثورة، كما يراه البعض، وتسجيله أو إعادة النظر فيه، بصناعة ثورة المتخيل، أو تحسس الواقع وتناقضاته ومختلف القيم الاجتماعية والأخلاقية التي انبثقت عن ذلك.

إن الروائيين في هذه المرحلة وفي سياق بحثهم عن مقومات تصورهم للتغيير في الواقع، لم يستثنوا من هذا التصور أسئلة الكتابة وصناعة الشكل الروائي، ومحاولة إعطاء تميز للرواية الجزائرية. إن هذه الأسئلة لم تتمحور حول أساليب الخروج من الكتابة التقليدية فحسب، بل تجاوزت ذلك إلى خلق نموذج أصيل للكتابة الروائية بدأ مع الكبار في **الجازية والدراويش والحوات والقصر**، غير أن منطق الواقع فرض نفسه بكل قوة، فرأيناه يحول وجهة نظر كثير من الروائيين من التغني بالثورة وحكاية ما يماثلها إلى التفكير فيها ومساءلتها، حتى أنها أصبحت جزءا من هذا الواقع ما دام هذا الواقع هو بعض مخلفاتها، ولقد ظلت الثورة تحرك كثيرا من السلوكات سلبا وإيجابا، وتفرز كثيرا من القيم والمفاهيم والأفكار، وكانت من خلال ذلك تفكر في ذاتها وتحاكم أعداءها.

لا شك أن كتابة الثورة أو تخيلها، والتفكير فيها باعتبارها موضوعة توضع تحت تصرف الرواية، تسمح للفن بأن يغتصب قيم الثورة ويؤسس لنوع من العقل التواصلي المطالب دوما بتجاوز التمركز حول الثورة، وهذا ما يجعلنا ندحض فكرة تقديس الثورة الشائعة على الرغم من سيطرة موضوع الثورة على الرواية لفترة طويلة، بل إن نصوص السبعينات وبداية الثمانينات «هي نصوص تشترك في كشفها عن أشكال صراع النخبة الاجتماعية الوطنية على السلطة في جزائر

الاستقلال التي كانت مختلف بنياتها تشهد تحولات وتغيرات يسمها التأزم»[1] بعد انكسار أحلام الشهداء في بناء دولة للجميع.

لقد منحت الثورة حالة جمالية للرواية الجزائرية، أنتجت ثقافة بأكملها تجلت فيها الثورة من خلال رموز وعلامات دالة، على الرغم من أننا أحسسنا في بعض الروايات أن هذه الرموز قد استنفذت طاقاتها نتيجة التكرار، كما أحسسنا أيضا أن بعض الروائيين راحوا يجترون من قبلهم في بناء الرواية مثلما أقر بذلك الروائي **محمد ساري** الذي قال بأن روايته على **جبال الظهرة** قد «نسجت من حيث بنائها على منوال رواية **الزلزال للطاهر وطار**، حيث تمسح الرواية زمنيا يوما كاملا، وبطلها رجل مسن يقف مشدوها أمام التغييرات التي تحدث إلا أن الاختلاف يكمن في أن رواية الزلزال وقعت أحداثها في المدينة، فيما وقعت أحداث روايته في الريف»[2] وينسحب هذا على معظم الروائيين الذين برزوا في الثمانينات، مما يدل على أن النص الروائي الجزائري نشأ في علاقته بما قبله،وهو أسلوب في الكتابة لا شك أنه يتماشى مع أسلوب الاستهلاك في الواقع، وصناعة الثقافة. بل إن المنحى الذي اتخذته الرواية من توجه نحو الواقع والتعمق في فهمه وتسجيل أزماته لم يكن إلا تعبيرا عن نوع من «الصرامة الكلية في الكشف عن أنفسنا والتخلص من النفاق الاجتماعي والديني وتسمية الأشياء بأسمائها»[3] مثلما رأى آنذاك **محمد ساري** في تبريره تصوير الواقع في مختلف جزئياته. وهكذا يصبح الواقع أكبر من اللغة، ما يفسر الطابع الواقعي الذي اتصفت به الرواية الجزائرية في تلك المرحلة، وكذلك هو الأمر نفسه في صناعة المتخيل الثوري، وهو بعد تداولي، اقترن من جهة بحداثة الفن الروائي المكتوب بالعربية مقارنة بالشعر الذي ساير مراحل

1- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 89.

2- حوارات مع محمد ساري، (مخطوط من جمعه) حوار له مع جريــدة الــشعب 10 أوت 1988.

3- حوار مع محمد ساري، جريدة النصر فيفري 1988.

المقاومة والثورة، وبالتالي لم تكن هناك تقاليد فنية إلا التسجيلية التي لا تخص رواية بعينها بقدر ما تشكل عنصرا تكوينيا في طبيعة الحكي عامة والفن الروائي خاصة إذا كانت المسافة الزمنية بين الحدث وروايته قريبة جدا مثلما هو الحال بالنسبة للثورة التحريرية، وكذلك ما حدث من تغييرات في الواقع، فكانت الرواية تعبر عن أفعال مقصودة بالقول كإنهاض النفوس إلى تبني الثورة والتغني بها بل وأن نحياها، لأن البعد الزمني القريب لم يسمح بانفصالها عنا والإنسان يعيش القريب ولا يتذكر إلا البعيد، كما نجد أيضا البعد التداولي هذا يتجلى في إنهاض النفوس من أجل حياة أفضل، وهذا الجانب القصدي ذو الطابع المنفعي يحرص على جعل المتلقي يطلب شيئا و يترك آخر، أما الشيء المطلوب فهو ما يفرضه المثل الأعلى في خبرة المتلقي الذي هو الثورة، وأما ما يجب تركه فهو ذلك الواقع المهترىء وأثره على المرأة والرجل على السواء.

ومن هنا يمكن أن نفهم طبيعة المتخيل الروائي في تلك المرحلة التي تقترب مع ما عبر عنه **جابر عصفور** في حديثه عن المتخيل باعتباره «عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصدية والتي تنطوي في ذاتها على معطيات بينها وبين الإشارة الموجزة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة، والمتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المخيّلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي إلى عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا، وذلك أمر طبيعي ما دام التخييل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس فتنبسط لأمر من الأمور أو تنقبض عنه»[1] ولعل هذا ما يفسر التقبل الجمالي لرواية المرحلة في حينها، كما يفسر عدم استساغتها اليوم ورميها بالسطحية والتسجيلية

1- جابر عصفور مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة: 1982، ص 296-297.

وخلوها من المتخيل عند البعض، لثبوت الفرق الزمني والتداولي بين متلقي السبعينات ومتلقي اليوم الذي وقف على كثير من تطورات صناعة الفن الروائي.

إذا بات واضحا أن القوة المتخيلة تتبع الانفعالات أكثر مما تتبع من المعرفة، فإنه يمكن فهم ما كان يهدف إليه المتخيل في السبعينات من تحريك الانبساط بالثورة، من خلال الأفعال المحاكية أحداثها، واستجابتها للأحداث المختزنة في ذاكرة المتلقي عن الثورة، إنها عملية استدعاء للصور المألوفة الغائبة عن الحس ولكنها معروفة لأنها تشكل جزءا من الذاكرة الجماعية، أي هي محاكاة؛ والمحاكاة هي الإيهام بما يشبه الشيء لمقاصد مختلفة أبسطها الفعل المتضمن في القول وهو القدرة على قول الثورة كتابة. ورواية السبعينات أو التي تؤرخ للثورة، حاكى فيها الروائيون الثورة بتقديمها من خلال نوع من الموازاة التخييلية التي تنضوي تحت تشكيل لغوي يقوم على استثمار مقولات دلالية مرتبطة بالحرية والعبودية والموت والحياة في شكل علاقات عاملية وفضائية تجسد غالبا هذه الثنائيات، فغدت الثورة وجودا آخر مغايرا للوجود التاريخي الحقيقي الموضوعي، لأنه يستمد كينونته من دلالة الألفاظ، إن هذه العلاقات ذات طابع سيميائي وخطابي؛ أما السيميائي، فما تعلق ببناء أنظمة من العلامات الإيقونية والإشارية واللغوية المؤسسة على التمثلات التي تحيل على الثورة، وأما الخطابي فبما أدّته الثورة من دور بنيوي حينما تحولت إلى نص.

إن الأمر نفسه ينسحب على الرواية الواقعية الاشتراكية أو النقدية التي استمدت تيماتها من التحولات التي طرأت على المجتمع الجزائري وما مسّ بنياته التقليدية من تغيرات، فكان هناك وعي بأثر هذه التحولات، فرأى البعض في الواقعية النقدية توجها جديدا في المتخيل الروائي، على الرغم من أن الواقعية النقدية لم تكن بديلا من الناحية الزمنية على الأقل للتأريخ للثورة، مادامت الثورة ظلت حاضرة حتى عندما أصيب الروائيون بخيبة أمل في عدم تحقيق الثورة الاشتراكية آمال المستضعفين بعد الاستقلال.لقد كان لديهم إحساس بتناقضات الواقع فقد عكست رواية السعير مثلا لمحمد ساري عودة الوعي من خلال تنظيم العمال أنفسهم وقيامهم

بالإضراب عن العمل والمطالبة بدفع أجورهم، ولقد عكس محمد ساري في هذه الرواية كغيره من الروائيين مشكلة الاستغلال، حيث انتقل الجزائريون إلى نوع من الاستغلال الذاتي الذي بدأ باستنفاذ طاقات الدولة إلى نهب حقوق العمال.

ولئن اعتبر البعض أن هذا الأمر شكل أزمة بالنسبة للمتخيل في رواية الثمانينات، مثلما اعتبر تمجيد الثورة كذلك، فإن بعض الروائيين رأوا في تصوير الواقع «تخلّصا من التبعية الغربية، حيث ينبغي التعمق في فهم واقعنا اجتماعيا ونفسيا وحضاريا، كي نفهم الثقافة التي تنتجها، وبالتالي نبني منهجا لا يذوب في المناهج الغربية»[1] ولقد كانت الثورة في كثير من الحالات المحفّز على رصد المواقف والسلوكات المشينة التي لا تتماشى مع عظمتها، ولذلك نجد محمد ساري في **البطاقة السحرية** التي كتبت في سنة **1988** ونشرت بعد عشرية يكشف عن بعض هذه المواقف من خلال تصويره لقضية العمالة لفرنسا أثناء الثورة من خلال شخصية **أحمد السرجان** الذي تعكس صورته السلبية الخلل الموجود في الواقع المجسد لهيمنة سياسة النهب وسلطة المال دون ضوابط أخلاقية، وما وصل إليه استغلال الثورة جعل **أحمد السارجان** يحاول أن يحصل على **بطاقة المجاهد** وهو **العميل المتواطئ مع فرنسا**، فيقف ضده **مصطفى عمروش**، وينتهي بإطلاق الرصاص عليه، بعد أن روّج إشاعات عن زوجته، لكن القدر يوجه ابنة الحركي وابن عمروش إلى التعلق ببعضهما، وذلك قدر الوطن الذي لا بد له من مصالحة مع الذات.

لقد كانت هذه الرواية التي انتهت بالقتل جزءا من النبوءة التي كان يصوغها جيل من الروائيين الذين أكدوا أن **المتخيل ينبع من رؤية الكاتب الانتقادية للواقع**، هذا الواقع الذي قدّم المجتمع إلى عملية انتحار طويلة جسّدتها العشرية المأساوية خلال التسعينات. ولعلنا نقف هنا عند رواية **زمن النمرود** التي كتبت في سنة **1981** ليس لأنها تشكل مفصلا حقيقيا بين رواية السبعينيات والثمانينات، أو أنها تجسد أيضا

1- حوار مع محمد ساري، جريدة النصر، 1988.

بداية النبوءة التي حققت **البطاقة السحرية** جزءا منها، ولكن لما أثارته من ردود أفعال كانت نتيجتها مصادرتها وسحبها من الأسواق، وبعد مضي ثلاثين سنة نقرأها، ونرى بأنها يمكن أن تقرأ قراءة أخرى، ليست بوصفها رواية هاجمت أصحاب النفوذ، ولكن باعتبارها نصّا يعبّر عن طبيعة المتخيل في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، وهي الفترة التي شهد فيها المجتمع بداية أزمة الديمقراطية، وتهديده بديكتاتورية جديدة هي سلطة المسؤولين وذوي النفوذ من أصحاب الحزب الواحد، فشخصت أنماط الوعي من خلال صراع الشخصيات، وعبّرت عن كل ما يمكن أن يترصّد الحرية والكرامة والحياة من مخاطر.

2- تعيين القيم ومتخيل الإيديولوجيا:

لا شك أن الأنساق السردية وأشكالها تختلف من روائي إلى آخر وقد تختلف من عمل إلى عمل آخر بسبب تطور التجربة وتغير قوانين الكتابة والإبداع من فترة زمنية إلى أخرى. لقد كان لفترة السبعينات في الجزائر مطامحها ومواصفاتها الخاصة، لعل أهمها تلك التي أدرجت الرواية الجزائرية ضمن ما يسمى بالرواية الإيديولوجية، أو الرواية الأطروحة، حيث كان الكاتب ينزع فيها إلى رصد الواقع الجزائري والوقوف عند أعنف الإشكاليات التي تجلت بعد الاستقلال وأفرز أسئلتها النظام السياسي المتبع في ذلك الوقت، ولعل رواية **زمن النمرود** تندرج ضمن هذا المنحى الذي لا يتعرض من خلالها المؤلف إلى رصد تحول القيم وإكراهات الإيديولوجيا فحسب، بقدر ما يسائل تلك القيم باعتبارها علامات دالة على تحول المجتمع الجزائري في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينات، ولذلك كانت موضوع المعاينة وموضوع السعي في الوقت ذاته.

كان لا بد أن تسفر المعاينة عن تعرية للواقع وممارسات من يصنعون الواقع من السياسيين ومن يعيشون الواقع كذلك ولذلك نجد الكاتب يصدر روايته بقوله: "**الأحداث متخيلة والأشخاص كذلك. وإن أي تطابق قد يقع إنما يكون خاضعا**

للصدفة» غير أن الكاتب لم يكن بحاجة إلى تبرير هذا الطابع التخييلي، فما لجأ إليه الكاتب وغيره أيضا، هو من تأثيرات سلطة الواقع على الأدب في مرحلة المدرسة الاجتماعية؛ لأن الكاتب في حقيقة الأمر لا يعكس الواقع ولا يكتب الأفكار والإيديولوجيات إنما يقوم بعملية تحيين لقيم ينطلق منها ويجسّدها في أشكال سردية وبنى عاملية وتمظهرات صورية هي ما يصنع عالمه الروائي فإذا ما جئنا إلى الكشف عنها سوف لن نتمكن من ذلك إلا بواسطة عملية عكسية لعملية الكتابة ذاتها وهي أن نقوم بعملية نختزل فيها بنية الرواية بالكشف عن الذوات الفاعلة في النص ووظائفها وعلاقاتها والإطار السردي الذي تشتغل فيه ومحاولة الإمساك بين الشكل السردي والوحدة المضمونية التي تتجلى في الصور والتشكلات الخطابية التي تحتويه، وكيف تأتلف الأنظمة الخطابية لنكشف عن البنية الأساسية للرواية والتي تجسد القيم الحقيقية التي انطلق منها الكاتب والتي قد يشترك فيها الكتاب كما تشترك فيها الإيديولوجيات.

يبدأ المسار السردي في **زمن النمرود** بملفوظ عن **قهوة المولودية** لتصبح بعد ذلك **قهوة تشراك الفم** وهي في حالة فعل ترويج الإشاعة عن السياسة والسياسيين واختلاس الأموال والفضائح الجنسية ليكون هذا الفضاء بعد ذلك مقدمة لطرح الصراع بين مختلف الاتجاهات.

إن ملامح هذا الفضاء هي التي ستحدد الصراع في هذه الرواية ونعلم من هذا الفضاء أن موعد الانتخابات قادم وأن الصراع بدأ يدب بين **الوهابية والقواسمة والجعافرة والكرارمة وبني ثابت**، وكلهم كانوا في حالة انفصال مع موضوع القيمة المتمثل في الفوز في الانتخابات وكان الكل يشعر بتهديد خصمه. إن فضاء المقهى يجسد الصراع بوساطة الهدرة فمن ترويج الأخبار وصنع الشائعات إلى «ترتيب الخطط السياسية من هجومية وارتدادية وتراجعية»[1].

1- الحبيب السائح، زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1985، ص12.

يبدأ التحرك من القسمة حيث عقد الاجتماع بعد ما دفعتهم الإشاعات وبعض التحركات إلى الحركة باتجاه ضرورة تثبيت السلطة والنفوذ وبدأوا يخططون من خلال السعي إلى تحقيق برامج ذات بعد استعمالي كحياكة المؤامرات للإيقاع بالخصوم من ذرية النمرود شياطين ابن باديس كما يسمونهم، مثل استغلال النفوذ القبلي وتوزيع بطاقات العضوية في الحزب، والتأثير في أوساط العمال والشباب والنساء، وهي تعد بمثابة عناصر كفاءة لمنسق القسمة لتصل إلى صرف الأموال. وهنا يتبين مدى إصرار الذات على الاتصال بموضوعها وخاصة أمام إمكانية تمرد من كانوا تابعين فأصبحوا عناصر ضديدة ولذلك بدا جليا أنه من التمرد ينشأ الصراع.

يعتبر ظهور المشاكل مؤشرا على صعوبة المهمة بالنسبة **ليزيد** وأعوانه من **ذرية الذئاب من الحلاليف بني كلبون** كما يسميهم خصومهم، لذلك هم مستعدون لخوض الصراع مهما كلفهم.

يشعر **يزيد** وأعوانه بتهديدات تمس مركز النفوذ والسلطة عندهم ويمكن تلخيص هذه التهديدات في الملفوظات التالية: هذا كاتب القسمة يلزم تنهيها معه. صف حسابه...هه. الحلوف... لا تتنصت للدعايات...الحالة وصلت إلى هذه الدرجة... وهذا عوج الفم لماذا لا يتركنا في حالنا؟ ماذا يريد... يا أولاد إبراهيم الغشم... فقط اليوم ظهرت لكم القسمة؟؟ والبلدية كذلك؟؟ يا أولاد براهيم هذه مسائل تلزمها التجربة وأنتم غشم عجم... يزيد باق في القسمة وربي كبير»[1].

يتضح جليا أن يزيد وأعوانه يتعرضون لمختلف التهديدات من مختلف الاتجاهات مما يعيق مشروع المحافظة على السلطة، لذلك فهو يسعى أولا إلى إقناع كاتب القسمة **ولد ربيعة** بالعدول عن المعارضة « عملت معك-لحد الآن-كل ما يلزم قلت لك نتفاهم المخاصمة ما تفيدني ما تفيدك عدوي وعدوك وحده يستفيد

1- الرواية، ص 24-25.

منها ... أنا نبهتك يا ولد ربيعة بعد من طريقي. تعرفني أولاد براهيم كذلك، راسي خشين مع المتخشن.. يا ولد ربيعة الله يلعن الشيطان المسؤولية لمن يستاهلها

ألعن الشيطان يا ولد ربيعة نتفاهم

ومن بعد؟ الله يلعن جد هذه القسمة يا سيدي نحن قبل كل شيء أخوان أولاد جد واحد خالد وإبراهيم جدهم واحد».

غير أن **ولد ربيعة** الذي اعتقد **يزيد** أنه سوف يبقيه عنصر كفاءة يعلن تمرده صراحة ليكون بداية لتمرد عناصر كفاءة أخرى مثل **يمينة** وآخرين.. ويقول له: المسؤولية لمن تضع فيه القاعدة ثقتها.. أنا أقرأ القوانين. الله يرحم بويا في ذاك القبر إذا المناضلين وضعوا فيك ثقتهم الله يبارك. يومها طبق علي القوانين أدخلني مجلس الطاعة أطردني لكن فاقوا بينك وبين نفسك تعرف هذا.»

إن تمرد **ولد ربيعة** يجعله يؤسّس برنامجا سرديا الهدف منه إفشال مشروع **يزيد** في المحافظة على السلطة. وبدافع امتلاك وسائل الإدانة مثل امتلاكه للملفات التي تثبت أنه جعل من الحزب مملكة، لا يدخلها المخلصون من المجاهدين وأبناء الشهداء وإخوانهم، وهي تبرز المؤشرات الحقيقية التي تجعل **يزيد** يفقد توازنه ويتصل بأعوانه **كسي الحرايري والحاج المزرقط والحاج عون الله** الذين عرفوا كيف يتصدون لهؤلاء.

ويبدأ في تنفيذ برامج استعمالية الهدف منها تشويه سمعة **ولد ربيعة** وأعوانه مثل **هارون** وسيعمد إلى إجراءات مثل منع انخراط طالبيه من الدخول إلى الجبهة.

إن موضوع البقاء في القسمة يكتسي أهمية كبرى بالنسبة **ليزيد** ولعل من المؤشرات الكبرى التي تعظم الرغبة في امتلاك موضوع القيمة هذا هو وجود شخصيات مهمة تظهر بمثابة عناصر كفاءة بالنسبة ليزيد نظرا لمكانتهم ونفوذهم وتاريخهم في تحقيق المشاريع المصلحية **كالحاج عون** محافظ الحزب، **والحاج الحرايري** رئيس اتحاد الفلاحين، وكذلك رئيس البلدية، وهو قريبه، ويجتمعون

جميعا على كره **ذرية النمرود**، ويدعون إلى محاربتهم، ويحيكون الدسائس لهم من أجل الإطاحة بهم في الانتخابات.

يظهر جليا إذن، أن الفاعل في الرواية جماعي من الطرفين، و كل واحد يضطلع بنفس الدور بحسب الموقع الذي يحتله، ولذلك نلاحظ أن عنصر التحيين حاضر بقوة نتيجة الوسائل المتنوعة وذات الأهمية التي يمتلكها الفاعل الجماعي لبلوغ الغاية، فيتحقق اتهام **أمين**، الرأس المدبر للفئة المعارضة الذي أراد أن يجسّد النظري مما تعلمه من مبادئ الاشتراكية في الميدان، فيعتقل داخل المصنع ويسجن، كما يقبض على **هارون** الصحفي باسم المساس بالسلطة واتهام أجهزة الدولة. أما **ولد ربيعة** فبعد المواجهة الدموية إثر تزوير الانتخابات يصاب بجروح ثم يسجن.

وتتدعم رغبة الفئة الأخرى التي كانت تتطلع إلى التغيير وضرورة تجديد هياكل الحزب بجملة من المطالب الجماعية؛ مثل ضرورة التداول وإعطاء الكلمة للشعب، وتحسيس الناس بالقوانين، وفضح الوصولية والانتهازية التي كان يمارسها يزيد وأعوانه، وتجسدها عناصر الكفاءة من وجوب ورغبة ومعرفة، لكن غياب قدرة الفعل غيّبت التحيين على الرغم من النجاح الذي لم يدم أمام قدرة النفوذ والسلطة والتزوير. وهنا نقف أمام صراع السلطة والمعرفة ليكون النجاح للأولى وقد لاحظنا تنامي عناصر كفاءة الفئة الحاكمة من خلال ممارسات كالرشوة والمساومات والإغراءات وإلصاق تهم الإلحاد والكفر بالخصوم، ولم تنفع لغة القانون والإيديولوجيا هؤلاء في شيء.

ويمكننا توضيح مآل المشروعين السرديين لهاتين الفئتين في الجدول التالي:

	البرنامج السردي	**البرنامج السردي الضديد**
الذات	يزيد وأعوانه	أمين ورفاقه
التحريك	النجاح في الانتخاب	النجاح في الانتخاب
الكفاءة	-**وجوب الفعل:** تجاوز الخوف من	-**وجوب الفعل:** ضرورة التغيير

	تهديدات ذرية النمرود ومن ضياع السلطة. -**رغبة الفعل:** ضرورة البقاء في السلطة -**معرفة الفعل:** حياكة الدسائس وإلصاق التهم بالخصوم. -**القدرة على الفعل:** امتلاك السلطة والنفوذ.	والتداول على السلطة بتطبيق القوانين. -**رغبة الفعل:** تحقيق العدالة الاجتماعية -**معرفة الفعل:** كشف الأساليب الإنتهازية والوصولية للخصوم، وإنشاء نقابة للعمال -**القدرة على الفعل:** التجنيد والتوعية
الإنجاز	-اتهام هارون وحبسه -اتهام أمين واعتقاله -التعدي على ولد اربيعه واعتقاله -النجاح في تزوير الانتخاب	-فوز في الانتخاب ينتزع منهم بعد ذلك.
الحكم	**نجاح:** لأن السلطة عادت إليهم مرة أخرى بعد التزوير.	**فشل:** نظرا لعدم قدرتهم على المحافظة على الفوز.

نلاحظ عدم تكافؤ في عناصر الكفاءة بين المجموعتين. وعلى الرغم من مصداقية وواقعية عناصر جماعة **أمين** واتسام موضوع السعي بالطابع العام الذي يهدف إلى تحقيق العدالة والمصلحة الجماعية، فإنها تفتقد لأهم عنصر لا يتم النجاح إلا به، وخاصة في هذا النوع من المشاريع، وهو القدرة على الفعل التي كانت وسائلها حكرا على أصحاب السلطة والنفوذ؛ حيث يرجى من مشروع السعي عندهم تحقيق رغبات ومصالح شخصية ضيقة. ثم إن تعرض **أمين** وجماعته إلى السجن حالة نصية تؤدي إلى فشل مشروع الذات، وهو ما يدخلنا في تأويلات تستند إلى تساؤلات تضع السارد، الذي هو واسطة المؤلف، في وضعية تشبه وضعية هؤلاء

الذين فشلوا، فيشترك معهم في خيبة الأمل في الاستقلال والاشتراكية وينذر بهيمنة الفئة الانتهازية وبحالة تشبه تلك التي حدثت في بداية التسعينات.

إن العلاقات الضمنية التي تربط بين الذوات المختلفة من جهة، وبين الاتجاهين من جهة أخرى تمكننا من اختزال ما برز في النص ومنطقه الداخلي، كما تجلى في بنيته السطحية، إلى برنامجين متضادين يندرجان ضمن دلالتين متعارضتين هما التغيير والثبات. تمثل **الأولى** قوى التغيير من جماعة أمين، وتمثل **الثانية** قوى الرجعية والثبات وتجمع أصحاب المصالح والنفوذ من جماعة يزيد. وهاتان الدلالتان تتجسدان من خلال دلالات أخرى متعارضة كالثقافة والجهل والتقدم والرجعية.

وعلى الرغم من عدم إنكارنا الطابع الإيديولوجي الذي تتّسم به الرواية وهي تنتمي إلى مرحلة كان فيها الجهاز الإيديولوجي هو الذي يتحكم في مسألة اختيار القيم وتحيينها، فإن الاقتراب من طبيعة الأنساق القيمية التي انطلق منها السارد، فرض علينا التوقف عند الآليات التي اعتمدها في الرواية، ولعل أولها ما يبرز على مستوى البنية السطحية وما تجسده من وضع محيّن للقيم المجردة والتي تنطوي كلها تحت مقولة الحياة والموت. وكما كان واضحا، فإن تحقيق هذه القيم بدأ بدخول الفاعلين في وصلات مع موضوع القيمة مما، فإذا ما شخصت القيم المجردة نكون أمام إيديولوجية تصبح بمفهوم **غريماس** بنية عاملية **structure actancielle** تحيّن **actualise** القيم التي تنتقيها داخل الأنساق الأكسيولوجية[1] ولذلك تم لنا من خلال وصف البنية السطحية، ولو باختصار، استنتاج القيم المجردة التي انطلق منها السارد ووضعها في سياق وهي مقولات دلالية متواجدة في المستوى العميق ومتمفصلة في نماذج تصنيفية من قبيل الحياة والموت والثبات والتغير والتقدم والرجعية والثقافة والجهل وغيرها، وتتجسّد من خلال تكرار سمات على طول الخطاب تؤدي إلى

1 -Greimas et courtès. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris : 1979.(idéologie)

تناسق والتحام المضامين، وتشكل البؤرة المشتركة التي توحّد المسارات التصويرية التي تؤلف النص، وهو ما يعرف بالصعيد المشترك، وإذا كان الصعيد المشترك يضمن التحام الخطاب، فهو يتجسد من خلال ما وصفه غريماس بالنظير isotopie والذي يتمثل في تكرار مجموعة من السمات sèmes وهي عبارة عن وحدات صغرى للدلالة، ليس لها وجود في حد ذاتها، ولا يمكن تصورها ولا وضعها إلا في علاقة مع سمات أخرى مخالفة وفي حدود انتمائها إلى بنية دلالية[1].

وعليه فإن علاقة سمة بأخرى مخالفة هو ما يكشف عن البنى الأساسية للملفوظات وهي قائمة على أساس منطقي مبني على تقابل المقولات السيمية كالتغير والثبات مثلا.

إن التقابل بين المشروعين السرديين يكشف عن مجموعة من السمات الأساسية أو الصور النووية، التي تتشكّل من الحد الأدنى من السمات **sèmes** الضرورية لتحديد الكيان الدلالي الذي هو الليكسيم[2] **lexème** مثلما يوضحه التقابل الآتي:

البرنامج السردي	vs	**البرنامج الضديد**
–مشروع سياسي/ ذو طابع رجعي		– مشروع سياسي/ ذو طابع اشتراكي
–يهدف إلى تكريس وضع النفوذ والمصلحة		– يهدف إلى تغيير الوضع
–يحقق مصلحة خاصة		– يحقق مصلحة عامة

1 -Voir Greimas (A.J), Sémantique Structurale ? Recherche de méthode, Larousse ? Paris : 1972, p103.
2 -Voir Groupe d'entrevernes; Analyse Sémiotique des textes, les éditions Toubkal, 1987, p120.

نلاحظ أن المشروعين على الرغم من اشتراكهما في الــسمة الــسياسية، إلا أنهما يختلفان في بقية السمات التي تتلخص في متقــابلات: اشــتراكي/ رجعـــي، والتغيير/الثبات، والعام / الخاص.

خلافا لروايات السبعينات فإن أهم ما يميّز دلالة هذه الرواية، هو تجلي مستواها الدلالي من خلال مجموع المسارات الصورية والأدوار الموضوعاتية التي تفرز الموضوعات فيها وتمنحها الكثافة وتسمح للقارئ بالولوج إلى عالم مليء بالتأويلات، وخاصة إذا تم الإدراك بالبحث في العلاقات التي تقام بين الوحدات المضمونية التي تحملها الصور المتشكلة وفق نظام خاص، ليس هو نظام التحولات التي ترتبط بالمشاريع السردية في النص فحسب، ولكن أيضا فيما تجسّده الصور المختلفة التي تؤطر نظامه التركيبي.

إن الموضوعة تتكون من مجموعة من الصور التي تتآلف لتشكل بدورها مجموعة من العلاقات بين وحداتها المضمونية وتنشئ مجموعة من التشكّلات الخطابية أو الموضوعات الجزئية، وهذا يعني أنها ليست «موضوعات منكفئة على ذاتها، لأنها تعمل على تمديد مسارها الدلالي عن طريق الالتقاء بصور أخرى قريبة منها لتشكل كوكبات من الصور التي لها نظامها الخاص»[1].

ولعل أهم وأول شبكة صورية تحيلنا إلى موضوع الصراع من أجل الانتخابات، هي وصف قهوة **المولودية** أو **تشراك الفم**، ويكون هذا الوصف تمهيدا لوصف الحالة التي ستكون عليها الأوضاع، وتكون عليها الشخصيات، وخاصة **يزيد**، بعد ما يروّج من إشاعات تتعلق بطبيعة تسيير أصحاب السلطة وتكاد تجسّد كل الصور التي تلازم المسؤولين وخاصة، رئيس البلدية ومنسق القسمة، ولذلك سنرى أن هذه الصفات تصبح ملازمة لهم وتزيد الإشاعات في دفعهم إلى ممارساتها بشكل واضح، ولعل هذا ما يعكسه هذا الحوار:

1 -Greimas, les actants les acteurs et les figures, in Sémiotique Narrative et Textuelle, Larousse, Paris : 1973, p170.

«يزيد خويا اسمع. هذا كاتب القسمة يلزم أن تنهيها معه. صف احسابه...هه. الحلوف. دائما شاد الحقد. يطيح في البحر السابع. اسمع. لا تتنصت للدعايات. يخوفونكم. شدوا على بعضكم.»[1]

ستؤدي الشخصيات المتواطئة مع **يزيد** إلى تكثيف المسارات الصورية التي ترتبط بها وتتخذ بعدا تصاعديا، تجسده وحدات معجمية، تعكس موقفهم من خصومهم، الذي يتّسم بالحقد ومحاولة الإساءة إليهم بأية وسيلة كانت، وتنتهي إلى المواجهة الدموية. وستتقاطع الوحدات المعجمية لأعوان **يزيد** بوحدات أخرى مضادة للخصوم، وتتخذ كذلك بعدا تصاعديا، حيث يتحوّل السجل الصوري الذي وظفه السارد ويجسد حالتي كل من **يزيد وولد ربيعة**. فبعد الإشاعات تهتز نفسية يزيد، ويصاب بالقلق والاضطراب والخوف من ضياع النفوذ، مثلما يعكسه هذا الملفوظ: «أوف. أعود بالله. هم جديد ربي يحفظ ويستر. الخبر إذا وصل قهوة تشراك الفم انتشر عوج الفم إذا سمعه استفحل[2]. ثم سرعان ما تزول هذه الصور بعد مكالمته مع **الحاج الحرايري** ومواجهته مع **ولد ربيعة**، فيقرّر البقاء في القسمة «**وربي كبير**». ولقد بدأ يضمن ارتياحه بما يدبّره مع رئيس البلدية **والحاج عون والحرايري**، وهنا تبدأ حالة **اللاتوازن** التي يجسدها التوتر والخوف في التلاشي شيئا فشيئا، لتحل محلها حالة **الانتشاء** التي سرعان ما تظهر في شكل رغبة جنسية جامحة استهدف من خلالها الممرضة **يمينة** بإغرائها بالزواج، ثم محاولة اغتصابها في غابة الحلوف لكن سوء تشفيره لتمنعها، أدى إلى مقاومتها بحدة بلغت حد شتمه بقولها: «**بعد علي فمك الخانز. أنت حلوف. ...أنت شماته**[3] وهكذا تكون الشتيمة بمثابة الإيعاز الذي دفعه إلى الانتقام منها بقوله: وغدا أتصل بمديرية الصحة

1 – الرواية، ص 25-26.

2- الرواية، ص 26.

3- الرواية، ص 105.

شخصيا.. هكذا أنا شماته؟؟ واتهمها برشوته في الاجتماع، وتسحب منها بطاقة الحزب، ويتم تحويلها إلى مستشفى سعيدة، وفسخ خطوبة **زينب**، ليشكل هذا أول انتصار على خصمه **ولد ربيعة** لأنهم زريعة واحدة كما كان يقول، ولم ينفع دفاع **ولد ربيعة** ولا **هارون** لأن **يزيد** هو الخصم والحكم مادام الأمين السياسي في الولاية هو الذي وضع يزيد وهو لا يستطيع أخذ إجراءات تغضبه.

لخّص يزيد بداية تغيّر الحالة من التوتّر إلى الانتشاء بقوله: «علائم النصر بدأت تلوح، وبدأت خيوط المخطط تتضح وبدأ الخصوم في التفكير في كيفية إسقاط مخطط يزيد وذلك بواسطة تكوين فرع نقابي، لكن كفاءة يزيد وأعوانه كانت كاملة تجلت من خلال هذا الملفوظ:

– بالسيف علينا.. يلزمنا تحضير قاعدة واسعة من المناضلين.

– المال يصنع الطريق في البحر وأنا وعدتكم وما كذبت.

القسمة باق فيها. بالمال بالجاه أو... بالقوة. نهايتي تكون نهايتكم. افهموا..»[1]

من جهة أخرى، يسعى **يزيد وأعوانه** في علاقتهم مع مناصريهم أو مع خصومهم أن يثبتوا معادلات خاطئة قائمة على النفاق، حيث أن ما يبدونه يناقض تماما ما يبطنونه سواء قولا أو عملا، **فالحاج عون**، مثلا، وهو المسؤول الكبير في الحزب « **يكره الاشتراكية كما دم الفرس، يحاربها لو يجد الطريق، يحصد من فوق الأرض كل واحد مؤمن بها هذا الحقد يجري له في دمه**[2] «كان في العلن يظهر الولاء للثورة الاشتراكية ويقول في المهرجانات **تحيا الاشتراكية**، وفي نفسه يلعنها والمؤمنين بها، ويقول **جبهة التحرير الوطني** كذا وكذا، وهو يغلق بابها في وجوه مناضليها المخلصين ويطاردهم، ثم في التجمعات يمجد الشهداء قولا، ليهضم حقوقهم وحقوق ذويهم فعلا، وهو يحرف كلام الرئيس عن الثورة والحزب،

1- الرواية، ص140.

2- الرواية، ص61.

ولخدمة مصالحه، نصّب بعض الموالين الكبار مسؤولين مقابل الصوف والزبدة والعسل والزربيات والدعاية له، كل ذلك جعله يسهم بدور أساس فيما يحاك من دسائس ويدبر من مناورات لخصومه من ذرية النمرود. **فالنمرودي في عرفه هو كل واحد نطق بالثورة، وآمن بها. كل واحد شاف المنكر وقال يتغير.**»[1]

من هذا الملفوظ يمكن استنتاج أن مشاريع **يزيد** وأعوانه تنطوي تحت سمة **الثبات** كمقابل لسمة **التغيير** التي تندرج ضمنها مشاريع الخصوم، الأمر الذي يتيح تثبيت سمة **الموت** مقابل الحياة، ولقد تجسدت من خلال:

- رفض مشروع التغيير
- رفض مشروع التداول على السلطة
- رفض نظام الاشتراكية
- لعن الاستقلال

كان ذلك كله من خلال **التشكيك في الثورة والمجاهدين**، ويظهر ذلك من خلال الملفوظ التالي: «**العرب ما يليق بهم سوى السوط. العربي سوطه يخدم كما البغل، وجوعه يتبع كما الكلب. شف وتعجب.. حتى الرعيان والخماسة بالأمس، شبعوا كروشهم. الله يلعنك يا استقلال.**

سي الحاج أنت خدمت عند الكولون؟؟

والكولون، يلحقهم جدك؟؟[2]

وهكذا نقف عند شكل من أشكال تدهور القيم السامية التي كافح من أجلها الجزائريون، وقدموا التضحيات الجسام بالمال والنفس من أجلها، لذلك سنلاحظ أن الصراع، أصلا، احتدم بين الفريقين لاختلافهما حول هذه القيم ذاتها؛ لأنها هي التي تعطي المصداقية لأحدهما، وقد توظف في خدمة ذوي النفوذ حتى تصبح معارضتهم

1- الرواية، ص65-64.

2- الرواية، ص69.

وتعريتهم بمثابة مقاومة لها، باعتبار أن المسؤول هو القائم على حفظ هذه القيم. وفي ظل غياب ممارسة الديمقراطية، تبدو هذه القيم فضفاضة قد تعني عند فئة عكس ما تعنيه عند فئة أخرى. ولذلك بدا زمن التغيير كالحا كترويج الإشاعة التي تنبّأ بها السارد في آخر الرواية بقوله: **مقر البلدية بقي إلى ورائه. مقر القسمة إلى يساره... وفي رأسه زوبعة من الأخبار... لا يدري في أي مقهى سينشرها.**[1]

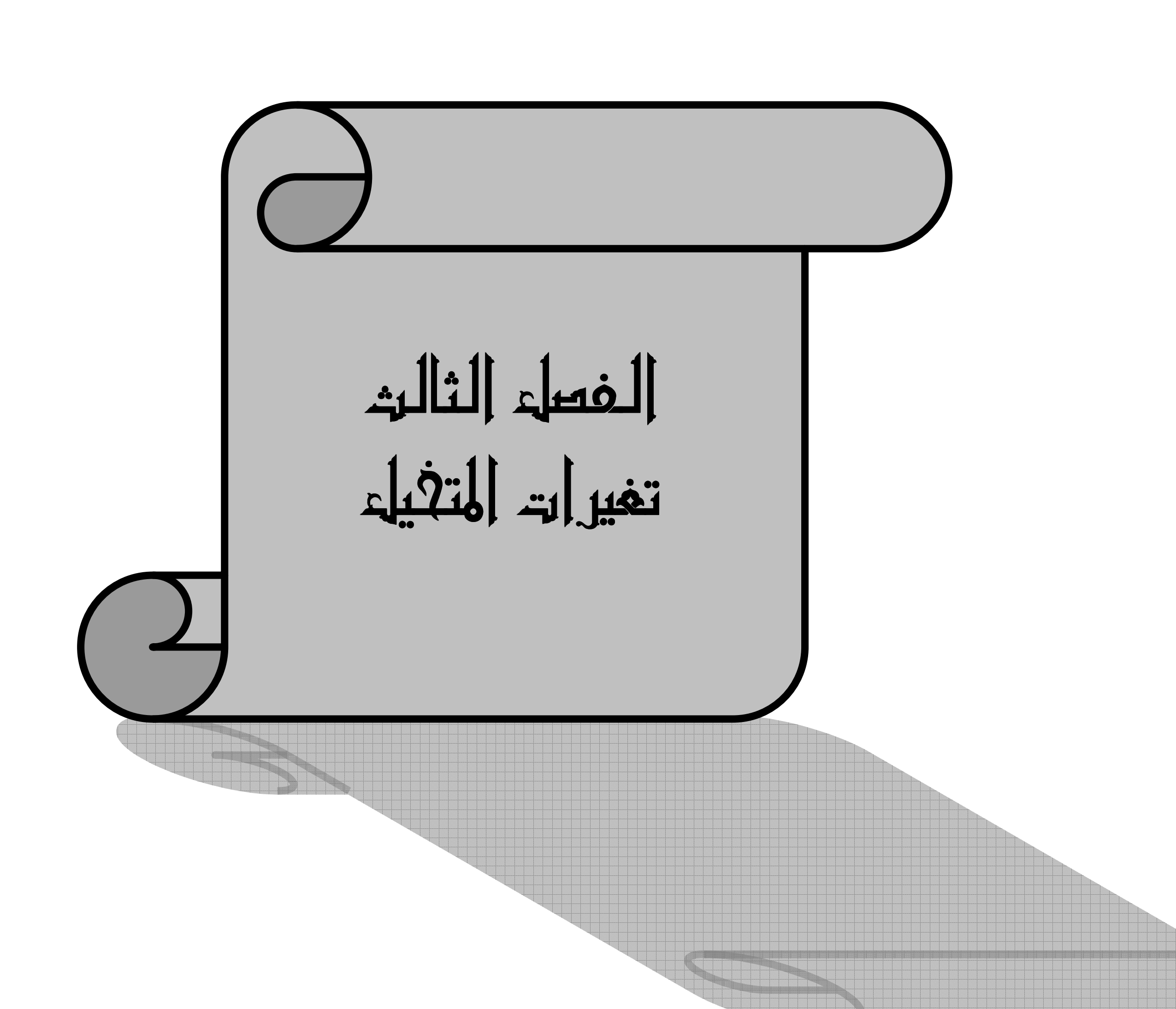
لقد جسّدت رواية «**زمن النمرود**» من جهة، هاجس المعاينة والانتقاد ومحاولة إعطاء البديل بعد فضح أساليب الممارسة السياسية في السبعينات، كما جسدت من جهة أخرى الصراع بين جيل الشباب المثقف الذي يتطلع إلى التغيير وتحقيق العدالة والتداول على السلطة، وجيل المسؤولين الذين يحاولون السيطرة على الجزائر بالجهوية والنفوذ واستغلال السلطة والمحسوبية ورفض التغيير، بحثا على تحقيق المصلحة الذاتية، والثراء على حساب الوطن والشعب. ولعل فشل مشروع التغيير ونجاح ذوي النفوذ من الوصوليين في الانتخابات يشكل السبب الكافي لما وصلت إليه الجزائر في التسعينات.

لقد بات واضحا من خلال هذه الإطلالة على رواية **زمن النمرود**، أن تعرية الواقع لا **ينفي المتخيل**، فكما أن التواصل يحتاج إلى سياق، فكذلك فهم متخيل مرحلة معينة يقتضي فهم ذلك السياق. وسيحتاج القارئ في كل مرة إلى فهم البنيات الرمزية للواقع الذي أعيد إنتاجه، بواسطة بعض التأويلات التي تقام حول النص باعتباره يشكل جزءا من المكونات البنيوية لثقافة مرحلة معينة.

كما بات جليا أنه يمكن أن نشك في **ثراء المتخيل**، ولكن لا يمكن أن نشك في **وجوده** باعتباره يعيش ويتحرك داخل اللغة، وهو يسهم في تأسيس أنماط التواصل الجمالي بين القراء في كل عصر وعبر العصور، فقد يشعر المرء وهو يقرأ روايات السبعينات وبداية الثمانينات بهيمنة البعد التداولي في الخطاب، الذي

1- الرواية، ص 212.

يؤكد قوانين الفائدة والوضوح والشمولية والملاءمة وهي من قوانين أي خطاب تواصلي، غير أننا لا ننكر أن هذه الروايات كانت تؤسس لمعايير جديدة لحركة المتخيل وآلياته لعل من أهمها مراعاة الشرط التداولي للقارئ الجزائري، لقد كان من الصعب على الروائي الجزائري أن ينخرط في حركة التحديث متجاوزا هذا الشرط مثلما فعل روائيو بقية أقطار المغرب العربي الذين كفوا في هذه المرحلة عن قول الثورة كما لاحظ ذلك بن جمعة بوشوشة.


الفصل الثالث
تغيرات المتخيل



1- سرد المحنة

لقد كانت أهم آليات الانفتاح هو الخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها الرواية الجزائرية خلال عقدين من الزمن إلى نوع من الحوارية، التي تشكل الانعطاف النوعي نحو إيجاد متخيل سردي متميز والتي نجد بوادرها في **الحوات والقصر** عند وطار **والجازية والدراويش** لابن هدوقة، وبعد ذلك عند واسيني الأعرج في **نوار اللوز**.

إذا كانت هذه الروايات قد مهدت لتغيير المتخيل، فإن ما بعد أحداث أكتوبر **1988** قد جسّد ذلك السؤال الجوهري لهذا التغيير وعدم الاطمئنان للنموذج وخاصة مع بداية الأزمة، فكانت بداية تغيير المتخيل هو قول الحقيقة في عنفها وجبروتها، فقرأنا روايات لمختلف الأجيال (إذا اعتبرنا أن الجيل مرتبط بكل عشرية) تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا والتقى الطاهر وطار في **الشمعة والدهاليز** مثلا مع الأعرج واسيني في **سيدة المقام**، في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسدها آخرون كإبراهيم سعدي في **فتاوى زمن الموت** ومحمد ساري في **الورم** وبشير مفتي في **المراسيم والجنائز**، من خلال شخصيات مهزومة بخيبات آمالها فيما كانوا يرنون إليه.

لقد أرخت مثل هذه الروايات لمرحلة العنف بكل تفاصيلها، وقرأنا مطارحات نظرية في الإيديولوجيا والسياسة على لسان الساردين والشخصيات، وعكست مساراتهم الصورية، المآل الذي آلت إليه وهو الموت المحقق، كما تعكسه بعض

الروايات، فالموت في **فتاوى زمن الموت**، يتحقق بفتوى تعميم القتل بتهمة الردة كما حدث لمواطني الحي الذي عرض لنا الروائي أشكال البؤس والقتل الفردي والجماعي فيه. وفي **المراسيم والجنائز** يتعرض الروائي إلى معاناة المثقفين من الكتاب والصحافيين الذي أصبحوا هدفا لتلك الفتاوى وهو نفس الأمر الذي عانت منه بطلة **سيدة المقام** مريم التي ترمز إلى المرأة الجزائرية الصامدة التي لم تسلم من المعاناة، التي تسبب فيها في اعتقاد الكاتب النظام والتيار الديني الظلامي المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر. وتكاد تجمع هذه الروايات على إدانة السلطة في تغذية العنف من خلال سياستها الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، ونتيجة فشل المشروع الاشتراكي مثلما ورد في **الشمعة والدهاليز** التي يصر الطاهر وطار على تحميلها وزر صعود التيار الديني المتشدد. في حين يكشف واسيني ومفتي عن أبعاد سياسية واقتصادية أخرى، ولعل السبب في اختلاف وجهات النظر هذه تعود إلى أن وقائع هذه الروايات جرت في مراحل مختلفة من الأزمة، الأمر الذي يحتم علينا ألا نبحث في هذه الروايات عن أسباب الأزمة وفظائعها ونتائجها، فتلك مهمة المؤرخين، ولعل هذا ما جعل بعض النقاد ينعى موت السرد في المشهد الروائي الجزائري والسردي بصفة عامة.

غير أن السؤال المنطقي الذي يمكن طرحه، هو كيف نظّم الكاتب القيم في وقت تحوّل فيه الموت إلى قيمة وتعذّر على الكثير من الكتاب انتقاء القيم المجرّدة ووضعها في سياق حتى تحوّل الأمر إلى محنة في الكتابة قبل محنة الواقع؟

ليس أصعب على الكاتب من أن يكتب تحت ضغط الموت، وإذا كان واقع السبعينات قد أفاد الروائيين من أوهامه وتناقضاته ومن ازدواجية الخطاب والمواقف، قد سمح لهم بتنظيم القيم في سياق ينتقد من خلاله ويبشر أو ينذر بمستقبل ما، فإن واقع التسعينات جرد الكاتب من كل إمكانية لإبراز الصراع أو التنبؤ بمستقبل، لذلك رأينا كتابة المحنة تركن إلى المحنة وتجسد الحالة، لعل

روايات التسعينات تعبر بمختلف أشكالها وبدرجات متفاوتة عن هذه الوضعية، ويمكن الوقوف على ذلك من خلال جدل الحالة والفعل في هذه الروايات، لأننا نحسب أن تتابع الحالات والتحولات في النص السردي هو المسؤول عن إنتاج المعنى، وإذا كان المعنى يصنعه الموت فهل ينعكس ذلك على تحقيق التحول **TRANSFORMATION** وطبيعته من الوصل إلى الفصل؟

لقد عمدنا إلى معاينة بعض النصوص وهي تتناول محنة الجزائر ومأساة الإنسان، فوجدنا بعض الروايات **كمرايا متشظية** مثلا تضعنا أمام صيغة بارودية **parodique** قائمة على المفارقة اللفظية فيطل علينا المسار السردي متواطئا مع جو مأساوي باهت وذوات حالة تتحول الرغبة في الاتصال **بعالية بنت منصور** إلى موت يحققه فاعل جماعي رمز إلية بشيوخ الروابي السبع، وهي أول إشارة إلى مجهولية فاعل الموت، ثم يركن بعدها النص نحو التضخم **opacité** والكثافة وتغيب أحداث الفعل لتترك المجال لحشد من الأفعال الكلامية التي لا تسهم في أي تحويل بل تسهم في تكريس صور الموت، وبعضها تنبئ بأفعال سوف تحدث وردت في صيغة سرود متقدمة.

يهيمن فعل الموت في بعض الروايات منذ البداية، حيث يوقفنا السارد على رائحة الموت والدم من خلال عرض حالة المدينة أو الناس المهزومين، التي قد يحدد مصدرها أو لا يحدد هدفها إلا من خلال تعرفنا على نتائج أفعال كانت سبب تدهور الأوضاع، فيبدو الحكي حدثا كلاميا مشحونا بآثار تلك الانهزامات في الواقع وداخل النفوس وبدرجات متفاوتة.

في **رواية فتاوى زمن الموت** التي يقدم لنا فيها **إبراهيم سعدي** ملفوظات حالة يصور لنا فيها حالة حي شعبي، كنموذج للأحياء الشعبية الجزائرية التي خرجت بعد فترة استعمار مقيت، وسوء تسيير بعد الاستقلال يعيش الفقر والعوز والأزمات المختلفة التي أصبحت تمثل نوعا من الإيعاز الذي يحرك العامل

الجماعي (الأصدقاء) إلى محاولة التغيير، غير أن ظهور التيار الديني الذي يتزعمه موسى وتبنيه مشروع التغيير قلب الأوضاع.

غير أن الرواية تظهر على المستوى النصي تضخما نصيا يصف من خلاله السارد في مشاهد مختلفة، حالة بعض الشخصيات خاصة من أصحاب الاتجاه الديني، ولو ظهرت بعض الأفعال الحركية فإنها لا تسهم في تطور الأحداث، فهي في معظمها أفعال واصفة تقدم كإشارات على تغير وظيفة العوامل، ومن ثمة تغير حالة الحكي كما أدت هذه الملفوظات وظائف إبلاغية معنوية؛ لأنها ستصبح موضوعات للسرد كما يتضح من خلال حديث **إمام المسجد** عن ابنه **قدور** وحالة عائلته والبحث عنه، الذي لم يسفر عن شيء الأمر الذي يؤدي إلى الحد من الحركة، وجعل النص يمر بمراحل خفوت، خالية من الأفعال القصصية عدا فعل التلفظ أو أحداث القول الناتجة عن فعل التأمل، وتبحث الذات من خلال ذلك التأمل وفي سعيه نحو المعرفة عن وسائل تساعده على فهم التغيير الجديد الذي بدأ يحصل في الحي مثل إدراك الإمام أن حال ابنه أصبح أمره أخطر، أو وصفه لحال الشاب الذي اعتاد أن يأتي ليجلس كل يوم على بعد خمسين مترا، ...البالغ عشرين سنة..ومسحة من الذهول والشوق والحزن لم تفتأ تكسو وجهه ...ثم ما يلبث أن يبرز ملفوظ تحول يتمثل في سعيه للزواج من **مريم**، لكن الفشل يكون سريعا شأن كل البرامج السردية الثانوية في الرواية.

تتجسد في كل مرة عودة الذوات إلى الوضع البدئي, فبمجرد ما تطرأ حركة جديدة من وضع الاتصال بالموضوع إلى الانفصال عنه تعود الذات إلى الوضع الأول والعودة إلى الوضع الأول تعني فشل البرنامج الذي يعتقد القارئ أنه سيكون به التغيير. وهكذا نكون أمام غائية سلبية، خاصة عندما يظهر السارد الذات **narrateur-sujet** متأملا في فعل التغيير الذي حصل في الحي، أو فعل التقوى والعفة كما سماه، الذي يراه فعلا غريبا لا يحقق التغيير الحقيقي بل يؤدي إلى

الموت. كما في قوله «والحقيقة أن موجة التقوى والعفة، بدأت تهب على الحي في تلك الأيام، فقد أصبح الشباب يحترمون الدين، فصاروا يؤدون الصلاة ويصومون رمضان، ويقضون أوقاتهم في الجامع، ...فبدل كل ذلك صاروا يتلون الآيات البينات، ويستذكرون آيات النكاح وواجبات الزوجين...قد تغير سلوك الإناث كذلك، فتخلين عن ارتداء الملابس الخفيفة المثيرة لانتباه الذكور، وصرن يلبسن لباسا متقشفة طويلة واسعة ...وهكذا اختفى من حينا ذلك النوع من البشر، أولئك العشاق المتيمون...كما لم يعد يسمعون أثناء الليل شغب السكارى، وهذيانهم...كما اختفت من على الجدران عبارات الحب والرسوم الخليعة وحتى الكتابات المتصلة بفرق كرة القدم»[1].

يسيطر هذا الشكل من وصف الأوضاع في الحي بطريقة ملفتة للنظر وهي أفعال قول إقصائية تحد من حركية الشخصيات، وتصبح الأفعال المتعلقة بها محصورة في دائرة الذكريات؛ لذلك فالنص سيكون مجالا لفعل استرجاعي، يقوم به السارد ويقوم من خلاله برسم هيئات الشخصيات، وهذا ما يؤدي إلى انتشار الصفات في النص دون الأفعال، بل إنه بمجرد ما يجعل شخصية ما تبادر بفعل ما إلا وتنتهي بالفشل كمحاولة **زربوط** إقناع موح بالصلاة، وإقناع **عنتر** بترك العزف وكلها أفعال قول، تؤكد رغبات ولا تؤدي إلى تغيير النص من حالة التضخم إلى الحالات الحدثية.

إن السارد في كل لحظة يستعيد فيها الصورة الحدثية للنص كما ظهر من خلال مساعدة **موح ومسعود عنترا** بالإبقاء على قيثارته وتصديهما بالأقوال إلى زربوط، نجده يعيدنا مرة أخرى إلى الركون إلى الحالات، حيث يتضخم النص

1- إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، منشورات التبيين، الجاحظيـــة، الجـــزائر: 1999 ص 32. 34.

بالرجوع بالقارئ إلى الوراء، لتقديم معلومات إضافية على سبيل التذكير عن مجنون ليلى ومسعود من خلال مشاهد حوارية أو لواحق تصف الحياة التي كان يحياها **مسعود** في المواخير بين المومسات، فنلاحظ من خلال هذه الأمثلة كوصف الماخور ومشهد دخوله إليه، ظاهرة الردي النصي المنتشرة وهي جملة التلاعبات الأسلوبية التي تدور حول دلالة واحدة، نظرا لظاهرة التكرار المقطعي والصيغي الدال على الأوضاع، التي يعيشها مرتادو الماخور.

ولأن السارد ركز عملية السرد على إضاءة الحالات والوضعيات المرتبطة بالشخصيات، ونظرا لغياب أي برنامج ذي معالم في النص، ما عدا تلك المرتبطة بالجدل والنقاش الديني يمكننا اعتباره من نصوص الحالة، فهي تستجيب لحالة الموت التي أراد السارد عرض فعلها. يعرض السارد من خلالها وجها آخر للحالة في جزائر الأزمة والموت، وحتى التغيير الذي حدث في الحي بإيعاز من جماعة الدعوة والتبليغ التي جعلت **موسى** ومعظم سكان الحي، يعتنقون المبادئ الجديدة، فإن السارد يجعلها مجرد ذوات منفذة لرغبة رجل واحد هو **موسى** وبتحقق وظيفة السارد –الذات تبدو الأحداث قولية؛ حيث يستعيد في كل مرة حالة شخصية معيّنة يدخله إلى عالم الرواية بنفس الطريق التي أدخل بها الآخرين، كتقديمه شخصية **ياسين الحزين،** الذي يقدمه على أنه شاب أسمر أجعد الشعر وشخصية أخيه **إبراهيم** وشخصية **بورأسين.** ويستغرق في وصف هذه الشخصيات وشخصيات أخرى كان قد تعرض إليها من قبل، خاصة عند تشييع جنازة **إبراهيم،** وكيف هربت **خوخة** مع عشيقها وخرج **ياسين** بدافع الانتقام يبحث عنها حتى موته منتحرا لتعود هي مرة أخرى ثم تختفي بفعل الضغوط. وهنا تبدو الكتابة فعلا ضد الموت ولذلك فهي تحقق للذات حالة من الانبساط والشعور بالراحة، مما يمنح الكاتب فرصة للتأمل في وضع الجزائر السياسي من خلال تحولات حي بكامله وهنا نقف عند ملفوظات تدل على رأي المؤلف في الأزمة التي تمر بها البلد، ويتجلى ذلك

من خلال وصف ما آل إليه الحي من أوضاع ومن حالات الموت والقتل ورائحة الجثث، خاصة في الجزء الأخير من الرواية، ثم من خلال شعور الذات الساردة، بالمعاناة عندما تلقى خبر وجود السارد اسمه ضمن قائمة المهددين بالقتل، وطلبه التحويل إلى بجاية، ثم تعرضه لمحاولة الاغتيال.

تعكس الرواية، ككل روايات التسعينات، إذن، موقف المؤلف من الوضع وتشير نهاية الرواية إلى ثبات الحالة واستمراريتها، كدلالة بأن ممارسة الموت قد تبدت بأشكال مختلفة أهونها الفرار وأقصاها البقاء مع الموت.

أما الحي فهو الشخصية التي كانت موضوعا للسرد، وذلك بغرض تغير وضعها وحالها وحال الذين يوجدون فيه وذلك جراء وقائع الموت المنتشرة، وهو تغير داخلي حيث أصبح مأخوذا بحوادث الموت المتناقلة أخبارا ومشاهد.

ولقد ظهرت، كما بينا، عدة تقنيات أسهمت في انمحاء الأحداث وجعلت النص يميل إلى الكثافة والتضخم **opacité** حيث يقوم السارد باستخدام تقنية سرد يتداخل فيها بعدان زمنيان هما الحاضر والماضي، ويحاول من خلال تأمل الأحداث الطارئة على الحي وتغير سلوكات الناس والجدالات التي كانت تحدث والفرار والانتحار والاغتيالات، يحاول أن يعطي صورة بانورامية عن هذا الحي، غير أن الاستعادات وأحداث القول لا تخدم وحدها الفعل التحييني إن وجد، بقدر ما كانت تخدم الفعل الوصفي الذي يمارسه السارد في رسم صورة الحي. وكلها من أجل تثبيت حالة طالت الجميع حتى الأرض نتيجة فعل التقوى والعفة كما قال، الذي بدا فعلا موعزا بأشكال البؤس والتخلف والآفات المختلفة، لذلك تكاد تكون هذه الرواية على بساطتها مرثية الجزائر كما يراها **إبراهيم سعدي** المثقف والروائي الذي لا شك أنه تعاطى إيديولوجيا مع موضوع الأزمة، وهو انطلاق يجد مبرره في المرجعية الثقافية والمعرفية التي تأتي مواقفه وأحكامه متأثرة بها شأنه شأن كل مثقف تعبر مواقفه وأفكاره مشهدا من مشاهد انخراطه في المجتمع.

نلاحظ من خلال هذه الرواية وغيرها من الروايات التي أرخت للأزمة وصورت المحنة التي عاشتها الجزائر حيث لم يبق إلا فعل الموت ولا شيء غيره، أن هناك بعض الخصائص التي ميّزت الرواية وإن بدرجات متفاوتة ومنها على المستوى التقني ما يلي:

هيمنة الحالة **état** على الفعل **faire** حيث ركز الروائيون على أوضاع الذوات باعتبارهم ذوات حالة، وعلى نتائج فعل الموت وحالات الحزن واليأس والألم التي يخلفها في النفوس وحالات الدمار والقتل التي يخلفها في الواقع. ولقد تجسدت هيمنة الحالة من خلال التضخم الناتج عن التركيز على نتائج فعل الموت، إضافة إلى استخدام أسلوب التذكر ومن شأنه أن يجعل الأفعال تركن إلى الخفوت، ويتجلى ذلك من خلال الصيغ الماضية، وانتشار الشبكات الصورية المكثفة التي ترسم الشخصيات وأوضاعها النفسية خاصة.

يتضح من خلال غلبة الحالة في هذه النصوص، رغبة الروائيين في تصوير معاناة الجزائر والجزائريين في ظل الأزمة ما جعل كل الذوات موضوعات للسرد **objets de narration** وما نلاحظه أن هذه الذوات تشترك كلها في الصفات وتجمعها مسارات صورية متشابهة تنطوي كلها على سمات الضعف والوحدة والعزلة والإحباط واليأس والعجز أمام فعل الموت.

إن معظم الذوات تلتزم وضع الثبات ولا تحاول التغيير إلا في حدود شخصية؛ لذلك فمعظم البرامج السردية تحقق فعل الموت ولا نسجل حضور أي برامج ضديدة فاعلة تقف في وجه محترفي الموت والقتل، وهو غالبا ما ورد في هيئات غير مشخصة دلالة على عدم القدرة على معرفة القاتل الحقيقي.وعلى الرغم من اختلاف طرق القتل وأدواته إلا أنهم يشتركون في فعله وأثره.

تدرج الروائيون في تمثيلهم للعوامل المنفذة بشكل يتماشى مع شكل الأزمة وطبيعتها في الجزائر، فقد كان الفاعل في بعض النصوص مجهولا تماما وذلك

تماشيا مع الغموض الذي صبغ بداية الأزمة، فكان السؤال عن أسباب الأزمة، وفي في نصوص أخرى يشخص بذات واحدة مع رسم هيئتها وتحديد وجهتها، فكانت أصابع الاتهام للإسلاميين تارة وإلى السلطة تارات أخرى، ثم انتقلنا في بعض النصوص الأخرى كفتاوى زمن الموت، والورم، وسيدة المقام إلى استعمال صيغة الجمع والتصريح بلفظ المسلحين، وإشارته إلى الصراع القائم بينهم وبين السلطة.

لم يكتف االروائيون بتصوير الموت والاغتيالات فقط، بل صوروا العوامل التي ساعدت على هيمنته كالبيروقراطية والإقصاء ووضع المثقف، والجهل وغيرها من الظواهر المسببة أو الناتجة عن فعل الموت.

لم يكن موضوع الأزمة في رواية التسعينات السبيل الوحيد الذي سلكه المتخيل نحو التغيير، ما دامت أحداث الواقع في حد ذاتها ليست الدافع الأمثل للتغيير؛ لأنها قد تتواتر في جميع النصوص التي تنتمي إلى مرحلة زمنية معينة. إنما النصوص تتمايز بشكلها، مما يعني أنه إذا كانت القراءة الإيديولوجية قد حكمت على النصوص بالتسجيلية، والكشف المباشر عن المواقف، فإنها يمكن أن تقرأ أيضا بالنظر إلى طريقة تشكلها، استنادا إلى أبسط تعريف للرواية، وهو أنها «ممارسة لغوية رمزية، تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية اجتماعية حضارية ذهنية، فقولنا ممارسة لغوية، يعني أن الرواية إنتاج لغوي بالدرجة الأولى؛ أي أن وسيلة التعبير فيها هي الكلمات والأنساق اللغوية بصفة عامة، فاللغة ليست وسيلة فحسب بل غاية أيضا في العمل الأدبي، وهذا يقودنا إلى الجزء الثاني من التعريف هو أن الرواية رمزية أي أنها عن طريق المتخيل تحاول أن تعيد بناء الواقع وتقديمه في شكل انساق لغوية»[1].

1- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص191.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن المحتوى الواقعي أو الإيديولوجي الذي ألمحنا إليه لم ينضو تحت شكل واحد متواتر مكرس وإنما استطاعت النصوص أن تؤسس فضاءات مغايرة جلبت إليها القارئ، فبصرنا بتجارب منفتحة على الأشكال السردية المختلفة، فكان، مثلا، الانفتاح على التراث الشعبي الشفوي والموروث الحكائي العربي، جزءا من صياغة متخيل يحيل على تعدد هائل تجسد من خلال **حوارية** أصبحت أحد مفاتيح قراءة الرواية الجزائرية. ولقد جسدت مجموعة من النصوص الأساسية ذلك التحول، غير أننا سنسعى إلى التعرض إلى نصين لا نعتبرهما الممثلين الوحيدين لكنهما جسدا هذا التحول، إضافة إلى اشتغالنا عليهما عند صدورهما. وهاذان النصان هما رواية **ذاك الحنين** للحبيب السائح ورواية **مرايا متشظية** لعبد الملك مرتاض، على الرغم من أن أسئلة تغيير المتخيل تستحق عملا تحليليا لأكثر من نص، خاصة أننا شهدنا خلال هذه العشرية علاقة مضطربة للوعي التخييلي مع موضوعاته وآلياته، فأصبحنا نرى وعيا بأشكال لا يطالب بها الوعي التخييلي وموضوعات تلهث وراء حقائق متعالية، شرقا وغربا، انبهارا وتقليدا، وهناك من جسد بعض حالات اطمئنان المتخيل لشروطه التاريخية والتداولية. ولعلنا نجد في هذين الروايتين مظاهر ذاك الاطمئنان.

ولئن كانت العودة إلى التراث هي جزء من بداية تغيير المتخيل الذي بدأ مع **الحوات والقصر** الذي وظف الأسطورة واستثمار السيرة الهلالية من خلال **الجازية الدراويش** التي استكملها الأعرج واسيني في **نوار اللوز** بطريقة فنية أعادت للكلمة الحركة والحياة، فإن أكثر ما في هذه العودة من إيجابية هو إعادة الروح بعد حالة من **الإشباع** في نقد الواقع السياسي والاجتماعي والثوري، ويبدو أن مسألة تغيير المتخيل تبدأ أساسا من حالة الإشباع هذه، وتتأكد ليس من خلال الكف عن التعرض إلى هذا النوع من الموضوعات، ولكن بالانتقال من **سؤال الأشياء** إلى **سؤال اللغة** بإعطاء بعد آخر للفاعلية التواصلية، وفي هذا السياق تكتسي **الحوارية** أهمية

قصوى في التعبير عن هذه الفعالية الجديدة، لأنها تمكن القارئ من التعامل مع مناهج حديثة في استنطاق النصوص الروائية من أجل الكشف عن تحولات القيم الجمالية في الرواية والإبداع عامة.

إن تحول القيم الجمالية في الرواية الجزائرية، واستنادا إلى هذا الطرح، استجاب للتحولات التي عاشها المجتمع الجزائري خلال فترة الثمانينات، وما نتج عنها من إعادة النظر في تطبيقات الإيديولوجية السبعينية من أوهام السياسة الاشتراكية، وما تبعه من اهتزاز القيم، ومن آفات اجتماعية وأخلاقية كان نتيجتها ذلك الشرخ الذي حدث في أكتوبر **1988**.

لقد كان طبيعيا أن يتشخّص المتخيل بأدوات الترميز والأسطورة والخرافة، مثلما تجلى في رواية **ذاك الحنين** التي تقف لغتها في تماس مع اللغة الشعبية، وتشخص بلغتها التهجينية تحول المتخيل الاجتماعي الجزائري في نهاية الثمانينات، وبداية التسعينات (كتبت الرواية سنة**1990**) والذي آل إلى شكل من تبرير ممارسة الموت في بداية التسعينات الذي جسدته رواية مرتاض. ما يعني أن المتخيل الروائي كالمتخيل الاجتماعيساير التعدد والاختلاف في الواقع، فشهدنا تعددية لغوية، وتجاوزا للمنولوجية وزعزعة لكل أنماط الأحادية، و«ممارسة شهوة الكلام والحلم والجري وراء تغيير اللغة»[1].

نلاحظ في الروايتين رغبة في إبراز «مشكلات التخييل ومحاولة إشعار القارئ بالجهد الذي يبذله الكاتب لتحوير الواقع وتنسيقه وإعادة إخراجه في صوغ تخييلي يستمد من الواقع المتعدد عناصره، ولكنه يختلف عنه في نهاية المطاف»[2] ولقد تم ذلك بواسطة أشكال تعبيرية مختلفة كحكايات **القوال والمداح والأمثال**

1- محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء المغرب: 1996، ص53.

2- محمد برادة، ص50.

الشعبية وأسلوب الحديث والأخبار والدعاء وغيرها كثير من الأشكال التي تصبح اللغة بفضلها تشخيصا لمواقف وأفكار وإيديولوجيات متعددة، ومن هنا يصبح التراث الحكائي الشعبي الجزائري والعربي عموما مشاركا في تشكيل إمكانية كبيرة لتطور الشكل الروائي الجزائري، خاصة أمام ما أفرزته المناهج الحديثة في دراسة الرواية من أثر مكن الروائي من إدراك خصوصيات المتخيل التي لا تتأكد إلا من خلال العودة إلى الموروث الحكائي المحلي والعربي.

2- حوارية السرد عند مرتاض والسائح

قد يبدو الجمع بين الروائيين مثارا للاستغراب ممن يصنفون الكتاب بحسب الإيديولوجيا أو الجيل أو حتى أسلوب الكتابة، لكننا أردنا الجمع بينهما لرصد مظهرين من مظاهر الحوارية وهي من أهم آليات اشتغال المتخيل الروائي في الكتابة الروائية في رواية التسعينات.

الأولى تستقي آلياتها من التراث الشعبي والأخرى من التراث الديني خاصة، لنؤكد من خلال ذلك أن الحوارية كنظرية غربية وإن كانت تجعل الحبيب السائح قريبا منها، إلا أنه يمكن تبيئتها كما هو الحال عند **عبد المالك مرتاض** الذي استطاع أن يؤسس لحوارية بنفس الآليات التي تحدث عنها باختين، وذلك في إطار لغة عربية فصيحة توحي بالانسجام والوحدة في الوقت الذي تقوم فيه على التعدد.

تعد **الحواريّة** عند باختين من المفاهيم التي أثّرت تأثيرا قويّا في مناهج دراسة الرّواية المعاصرة، كما لا شكّ أنّها ساهمت بطريقة أو بأخرى في تغيير صنعة الشّكل الرّوائي؛ لأنّ الحواريّة تنطلق من رفض النّظرة الأحاديّة في الإبداع والنّقد التي كانت سائدة، من خلال الاكتفاء بالنّظر إلى النّص الأدبي على أنّه لغة ذات بناء مستقل، له قوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها، ويمكن أن تدرس دراسة علميّة دقيقة، أو بربط الرّواية بالطبيعة البرجوازيّة المعتمدة على إبراز الفرديّة وقيمتها.

ومن التّشديد على الطابع الغيري للإبداع، اعتبر باختين الرّواية فضاء للتّنوّع الاجتماعي للّغات وتعدد الأصوات وتنوع الملفوظات والمواقف المتصارعة، ومن ثمةّ، لم تعد اللّغة هي النّسق الثابت، وإنّما هي الملفوظ الخطاب المحمّل بالقصدية والوعي، والتي لا تعكس قصديّة المؤلّف بقدر ما تكشف عن أنماط العلاقات بين الشّخصيّات. ولذلك اعتبر باختين الرّواية جنسا مفتوحا يستوعب خطابات الآخرين اعتمادا على طرائق مختلفة، كالتّعدد اللّغوي المشخّص لتعدد الملفوظات، والمستحضر لخطاب الآخر، والذي يفيد في امتصاص تعبير الكتاب عن نواياه، ويجعله تعبيرا غير مباشر، ويحوّل الرّواية إلى خطاب ثنائي يتجسّد من خلال توظيف خطابات الغير توظيفا مغايرا **كالمحاكاة السّاخرة والتّناص والتّهجين والأسلبة.**

غير أنّ هذا التّعدد، لا يتجلّى إلا من خلال تعدد الأصوات الذي يفرضه طابع الرّواية التّشخيصي، ويقتضيه تنوّع الشّخصيّات من مختلف المستويات الفكريّة والاجتماعية، حتى وإن كانت الرّواية تصوّر شريحة اجتماعيّة واحدة، لكنّها تحافظ على تفاوت نسبي في مستوى الوعي ونوعيّة السّلوك، ومن هذه الزاوية فقط، يمكن الحديث عن **الحواريّة** بخلاف **المونولوجية** التي قد توفر تعددا في الأصوات وتباينا في الأساليب ظاهريا، لكنها قد تخفي هيمنة الصّوت الواحد والأسلوب الواحد. ولذلك فالرؤية **المونولوجية** تتحدد عند باختين انطلاقا من العلاقة القائمة بين الكاتب والشّخصيّة الروائية. فهي دائما علاقة تحكّم وسيطرة من الكاتب في اتجاه الشّخصية، في حين أن **الحوارية** تفرض تعددا في الأصوات والأساليب محملة بأنماط الوعي، وآراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات «بحيث لا تملك امتيازا خاصا ولا دورا مميّزا ولا منظّما وإنما تصارع هي نفسها آراء

الآخرين، فتنهزم تارة وتنتصر أخرى ولكنّها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامة[1]».

ولقد لاحظ باختين في دراسة لروايات **دوستويوفسكي** أن المظهر المتعدد الأصوات فيها، وأنواع الوعي المستقلة والمميزة، والنّغمات المتعددة التي تميز الأصوات بعضها عن بعض، إنما راجع إلى أن دوستويوفسكي لم يجعل الشّخصية مجرد موضوع لوعية، بل يقدمها على أنها وعي آخر، وهي لا تكف **عن التحاور عن باقي الشخصيات ومع ذاتها ووعي البطل لذاته**، وعي يضم عالم الأشياء بأكمله، ولا يمكن أن يكون إلا مجاورا لوعي آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يكون موضوعا إلى جانب حقل رؤية الآخر، وإيديولوجيته لا يمكن أن تكون إلا مجاورة الإيديولوجيّة أخرى، والكاتب لا يستطيع أن يقيم تضادا إلا بين هذا الوعي الذي يشمل كل شيء وعالم موضوعي هو عالم ضروب الوعي الأخرى[2]».

لذلك تبدو رواية دوستويوفسكي حوارية، تشير إلى فكر إنساني لا يتحوّل إلى فكرة إلا بالاحتكاك بفكرة أخرى، تتجسّد في صوت الآخرين أو في ذلك الوعي الذي تعبّر عنه الرواية، ذلك أنه، ولكي تغدو العلاقات المعنوية حوارية، ينبغي أن يجسّدها الكاتب في كلام منقول يعبّر فيها فاعل الفعل المنتج عن موقفه. وبهذه الطريقة تكتسب الرواية نسقا لتشخيص اللغات ضمن علائق حوارية فيما بينها؛ ذلك أن الكلمة كما يرى **باختين** تنشأ وتنمو ضمن مجرى تأهيل الأفراد للحياة الاجتماعية، وهي بمثابة المؤشر الحساس لكل تحوّل اجتماعي وبالتالي هي جزء ناتج عن حديث واقع

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، بغداد الدار البيضاء: 1986، ص95.

2- جان لوي كاباس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، ط1، 1982، ص 36.

ضمن التفاعل المتناقض للخطابات في إطار مجتمع معين، فتغدو كل كلمة بمثابة العمل الاجتماعي، وإن فهمنا لأي عبارة، يعني أننا نحاورها كما لو كنا نتحاور مع أحد الأشخاص في الواقع؛ لذلك يرى «أن داخل كلمة بالضبط، تكشف بصفة جيدة الأشكال القاعدية والأشكال الإيديولوجية العامة للتواصل السيميوطيقي[1]» وتغدو الحوارية مفتاحا داخل الرواية يمكننا من تحليل بنيتها.

لقد كانت **الحوارية** الحد الفاصل بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة في الأدب الروسي كما أكد على ذلك **باختين**. ومن منطلق هذا التحول سجلنا بداية تغير المتخيل، في الرواية الجزائرية، ليس من باب الإسقاط، ولكن لتشابه الظروف التاريخية الذي غالبا ما يخلق نفس الظواهر ونفس التحولات في بلدين مختلفين.

ولذلك سنحاول الاقتراب من رواية "**ذاك الحنين**" التي فرضت نفسها بتشكيلها اللغوي المختلف، ليس بالنسبة لمؤلفها الحبيب السائح فقط، الذي كتب **زمن النمرود** التي مثّلنا بها لطبيعة المتخيل في رواية السبعينات وبداية الثمانينات ولكن بالنسبة للرواية الجزائرية التي اتخذت الحوارية في هذه الرواية بعدا أنطولوجيا.

لا يعني ذلك أن **الحبيب السائح** تنازل عن وعيه وموقفه الذي كنا لاحظناه في **زمن النمرود** باعتباره مثقفا ومبدعا؛ لأن الرواية القائمة على التعدد لا تطالب المؤلف بالتنازل، مثلما تطالبه الرواية المونولوجية بالهيمنة. وإنما تسمح باتساع وعيه «وذلك من أجل أن يصبح قادرا على إستيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق. وكما تبرز فعالية المؤلف في إفساح المجال أمام كل واحد من الشخصيات

1- محمد داود "الحوارية عند باختين" مجلة تجليات الحداثة، ع2، جامعة وهران: جوان 1993، ص78.

المتصارعة لأن تبلغ أقصى قوتها، فهو يسعى لكشف وتطوير ونشر كل الإمكانيات الفكرية والمعنوية الكامنة. فالشخصيات داخل الرواية تتجادل فيما بينها[1]».

ومن منطلق **تعدد الأصوات polyphonie** في الرواية، يمكن رصد مظاهر التعدد اللغوي، حيث تصلنا الرواية في إطارها العام بصوت سارد من الدرجة الأولى **(خارج حكائي)** وهو لا علاقة له بهذا العالم المحكي **(متباين حكائي)**. وعلى الرغم من أن فعل السرد يقوم على لسان الضمير الغائب "**هو**" غير أننا، لا نعرف طبيعة علاقته بهذه الأحداث التي يسردها، ولا كيف توصل إلى جمع كل الحكايات، وعن شخصيات كثيرة ومختلفة: «**بو حباكة بلغرايب، حمو القط، حبارة، ياسمينة، علجية،** الخ..» فأثناء عملية القراءة يلتمس القارئ الحضور الدائم لهذا السارد وكأنه يلعب دور السارد الشاهد ذي المعرفة المطلقة العالم بكل شيء. ويدخل فعل السرد في هذه الرواية ضمن السرد الشفاهي، حيث نتبين السارد وسط حلقة متكونة من مستمعين، وبعبارة **يا حضّار** يتأسّس الفعل السردي، وتصبح بمثابة العبارة المفتاح، التي يتذكّر القارئ من خلالها في كل مرة أن فعل السرد والسارد لم يتغيّرا، وخاصة أمام إستراتجية الخفاء والظهور؛ حيث يختفي في كثير من المرات ليحيل الكلمة للشخصية، ويتحول السرد من الدرجة الأولى إلى الدرجة الثانية ومن الضمير الغائب إلى المتكلم، ويتفاجأ القارئ لهذا التحول. غير أن هذا الاختفاء الجزئي للصوت السارد يأتي ليفسح المجال للشخصيات وأصوات ساردة متعددة لتتولى عملية السرد، فيعطي فعل السرد حركية تتجلى في هيئة السرد ذاتها، حيث تتعدد أنواع السّرود وتتنوع المنظورات.

---

1 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، ص96.

يتجلى لنا صوت **الزوايلي** الذي يقف بين واقع البلاد الأليم والحنين إلى ماض جميل يفجر فيه الرغبة في الرحيل لتجاوز الوحدة التي عبر عنها بقوله: « **ما معنى أن أكون حالة في هذا الدمار؟**» وذلك في بداية الرواية، وأنه محكوم عليه بالسير، وتنتهي الرواية لنقرأ الرغبة نفسها في آخر الرواية في قوله «**أنا ذاهب، أنت راحل حطّمتنا حماقات البشر**».

وإذا كان **الزوايلي** بقي ذات رغبة في تحقيق موضوع القيمة الذي هو الرحيل، فإنه كصوت سردي ظل يستعرض حنينه العظيم إلى حياة الماضي، وتساؤله عن قرف الحاضر في قوله «أين الكتاتيب وأول مصلى عتيق أين الكنيسة والسور أين دار الشّرع والقدور غابت تشكيلات الحشيش والنوار لم تغرس نخلة أخرى أين أشجار التوت وعين البقرة[1]».

إن **الزوايلي** يمثل صوت الذاكرة المنسية، ويكون بمثابة البطل الديكور الذي يتداخل مع السارد ليخفي وراءه آراء المؤلف، لكنه في الوقت نفسه يمتلك أفقه الخاص به ويتمتّع بكلمته المسموعة التي يوجّهها إلى **السيدة** التي تعبّر في الرواية عن الوطن، فيحكي لها بؤسه الناتج عن بؤسها هي، فيقول « **سيدتي من أين جاء هؤلاء الذين بسطوا عليك سطوتهم مرة واحدة**[2]» وكأن صوت الزوايلي يصبح الأداة التي مررت من خلالها أصوات ساردة أخرى كصوت **القوال** أو **خليفة المداح** أفكارها. فتتشكل حكاياته الغربية في الحلقة في **سوق الخردة** موضوعا استعماليا بالنسبة للزوايلي، حيث يقصده للاستماع إلى حكاياه لكي ينسى حاله.كما استحضر صوت صديقه **بلغرايب** ومغامراته معه وكيف كانا معجبين "**بمادلين**" وما

1 – الرواية، ص64.

2– الرواية، ص36.

تركه ذهابها من أثر. ويشكل صوت **خليفة المداح** صوت الواقع الخرافي الذي يخدّر **الغاشي** بسحره وحكاياه العجيبة كدلالة على تردي القيم في الواقع متخللا صوت **المداح** أخبار **الزوايلي** صاحب المحنة الذي يعيش الغربة والوحدة، وقد عبّر عنه السارد بقوله «ذاك يا حضار الزوايلي الرافد رأسه بين أكتافه في أرض الله الماشي لا دار ولا دوار[1]» وفي طريقه التائه يبحث عن **ياسمينة** منذ بداية الرواية إلى نهايتها على الرغم من أنها كانت من ضحايا المجتمع كما عبر عنها المداح بقوله: « وياسمينة هي ربيع غدره الشتاء».

تتناوب الأصوات الساردة من خلال صوتي السارد وخليفة المداح الذي يسرد حكايات الكثير من الشخصيات أمثال: **بلغرايب، الخامبو، حمو القط، حمر العين.** أما صوت **بوحباكة** فهو صوت العارف المطّلع على أسرار الأوضاع، وهو صوت المثقف الذي بحّ من كثرة الكلام لرفضه الأوضاع، فكتب عن حال البلاد مقالا في **قهوة الزلط** يفضح الممارسات على العباد: ممارسة الطبيعة **كالقبلي والجفاف** وممارسة السياسة المتمثلة في اليد **الهلالية**، وما تقرره من **مشاريع طفيلية** فيقول: «وفي كل ما حبكته اليد الهلالية من خراب، فاستثمرت في مشاريع تجارية طفيلية وشريت بها مساكن جاهزة، وما زادت، وحولت إلى عملات بنسب مخجلة وقطعت بها تذاكر إلى أستراليا بحثا عن المجد والمال الضائعين في جمع الأحلام المجهضة وأقيمت بها الأعراس المتأخرة والمتجددة[2]".

لقد عرف السارد كيف يجعل هم البلاد والعباد يتوزع من خلال الأصوات المتداخلة بلغتهم وبوعيهم، حتى بدا أسلوب الكاتب بمثابة النسق الذي تنتظم عبره

1- الرواية، ص98.

2- الحبيب السائح، ذاك الحنين، منشورات CMM وهران الجزائر: 1997، ص26.

مختلف الأساليب، مما يضفي على الرواية نوعا من التداخل الصّيغي بين السرد والعرض حتى أنه شكّل حركة سردية حلزونية، الأمر الذي أنتج تعددا صيغيا استرجاعيا نظرا لتأرجح خليفة المداح والزوايلي وغيرهما بين تذكر الماضي الجميل والعودة إلى الواقع الأليم.

إن هذا التنوع في مصادر السرد انعكس على طبيعة التّشكيل اللغوي للرواية حيث نقف على أنماط من الحوارية التي تؤسس للمتخيل وجهه المغاير الذي عرف به في زمن النمرود مثلا؛ لذلك سوف يكون الحديث عن هذه المظاهر للوقوف عند كيفية اشتغالها وإلى أي مدى ساهمت في إثراء تجربة هذا الروائي، خاصة إذا علمنا طبيعة التجربة التي بدأها في السبعينات من خلال **زمن النمرود**.

التهجين HYBRIDISATION: يشير الباحثون المهتمون بنظرية باختين إلى صعوبة تحديد طبيعة التهجين على الصورة التي أوضحها في تعريفه الذي يقول فيه: «إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ[1]» ولعل صعوبة التحديد ناتجة من جهة على اقتصاره في مجال التطبيق على بعض الأمثلة، إضافة إلى اندراج نظريته ضمن مجال لساني أوسع.

إن المزج بين لغتين في قول واحد طريقة فنية مقصودة وغير مقصودة، تعبر عن التطور الطبيعي للغات، فهي بذلك تحمل بعدا اجتماعيا حتى وإن ظهرت في الرواية من خلال وعي الأفراد بأصوات الساردين؛ لأنه من طبيعة التركيب الهجين

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، ط1. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة: 1987، ص120.

أنه يعكس النسق المنظم الذي يرمي إلى إنارة لغة بلغة وتشكيل صورة حية للغة بلغة أخرى[1].

تبدو رواية **ذاك الحنين** مبطّنة بصورة تهجينية منذ الصفحات الأولى وكان **بوحباكة** واحدا من أهم الشخصيات الرواية التي قدّم وعيه من خلال تلك المقالة التي كتبها في **قهوة الزلط**، ليصبح الحديث عن **الديباجة** في كل مرة إشارة واضحة إلى طبيعة التركيب الهجين كقول السارد: «في المقالة التي دبجها إلى الجريدة الجهوية بعد أن خطّ مسودتها في قهوة الزلط وجد أغرب النزوات وألذها[2]» وقوله: «مساء يوم صيف نبتت على رصيفها الشرقي المدرج فكرة الميترو، ومنها راج أن **بوحباكة** هو المبشر بالمشروع الحضاري ولو أن بوحباكة لم يدخل حلبة المهاترة على نشر الشائعة وترويجها[3]».

فلنا كقراء أن نتصور خطاب الشائعة، حيث تفترض المبالغة والزيادة فيما قاله **بوحباكة**، وهي بمثابة البنية المغيبة التي تسمح بوجود وعيين داخل الملفوظ الواحد.

وتعتبر قضية الديباجة من الخطط الذكية التي وظفها السارد لعرض الوعي الغيري، والكلمة الغيرية لتحقيق أهداف جمالية. ولقد ذكر بوحباكة بالإشاعة التي كان يروّج لها المجتمع حوله باعتباره المبشر والمنذر بأمور كثيرة، كقوله: «وعن بوحباكة أشيع في بلاصة الحيرة منذ عشر سنين، أن أحد السواح الفرنسيين من الأقدام السود كسّر المؤشر يوم زار البلاد فمنع دخول البيت[4]».

---

1 – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمــشق، سوريا: 1988، ص148.

2 – الرواية، ص25.

3 – الرواية، ص58.

4– الرواية، ص84.

نلاحظ هنا وعيين في هذا التركيب الهجين: وعي الناس الذين أشاعوا عن بوحباكة، ووعيه هو نفسه؛ ولذلك سوف نجد أن من وظائف التركيب الهجين أنه يساهم في إشاعة جو الخارقة من جهة، ومن جهة أخرى يساهم في بناء البطاقة الدلالية لهذا الرجل، وتميّز وعيه إلى درجة بدا فيها معبرا عن الوعي الغائب في المجتمع؛ لذلك جاءت لغته لغة التقارير والأخبار «فلم يعد بوحباكة يشك في أنه عزم على أنه ينشر أي شيء من زوبعة الأخبار التي يحملها، ولم يقل أبدا أنه سيحوّل ذلك أحلاما تفتح له بوابة صراعه لينسجم مع هذا الكون المجنون[1]».

إن ارتباط الشائعة ببوحباكة، يعبّر عن نظرة المجتمع للرجل المثقف؛ ولذلك جاءت التراكيب الهجينة بلغة فصيحة تعكس وعي هذا المثقف عكس ما نجده في أغلب الرواية.

ونجد التركيب الهجين مرتبطا أيضا بشخصية **حمو القط** المتفسخة أخلاقيا كقوله: «برغم التقرير الذي أعدته مصالح الأمن يؤكد أن اثنين من أصدقاء **حمو القط** شهدوا على الأقل البدء في عملية اغتصاب الفتى الذي لم يعد له ذكرى في البلاد منذ أن **وصل الخبر** إلى قهوة الزلط، **وتم الترويج** شائعة أنه انتحر، و**زعم** آخرون أنه قطع البحر، وكان كل شيء **يؤكد** أن صدور الحكم بالبراءة مسألة زمنية، فحمو القط كان **نشر الأدلة** التي يمكن أن تقود إلى إدانته متيقّنا من صمت الحي وإخفاء الشهود[2]». إن هنا تركيبا هجينا نعثر فيه على وعي الشهود القائلين بالشائعة ووعي السارد، وإن هذه الأمثلة تدل على أن التركيب الهجين هو حوار غير مباشر يستحضر فيه وعيان وفكرتان، ومن خلالهما تبرز مقصدية الرواية.

1- الرواية، ص25.

2 - الرواية، ص94.

2- **الأسلبة** STYLISATION تعتبر الأسلبة إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، وذلك بتقمصه أساليب الآخرين بطرق مختلفة مثل **تغيير الصيغة** أو **التقليص** أو **التمطيط** أو **الإيحاء** بأسلوب الآخرين كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة، ويشرح باختين الأسلبة في قوله: «هي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية "أجنبية" عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا عن اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل[1]» وتختلف الأسلبة عن التهجين في كون الوعي الثاني حاضر في التهجين، في حين يبدو غائبا في الأسلبة. غير أنه لابد من وجود لغتين، **الأولى:** غائبة تمثل وعي المؤلف، و**الثانية:** حاضرة تمثل لغة الشخصية التي يحاورها ما دام يتكلم بأسلوبها. ويرى **باختين** أن الأسلبة هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب، لكنها بالضرورة تنطوي على وعيين مفردين: الوعي المصوِّر والوعي المصور، ولذلك نجد الكاتب يستعير من خطاب الآخرين ليعبّر عنهم، ولا يتكلّم مباشرة في موضوع معيّن؛ بل إن حديثه يكون في إطار اللغة المستعارة التي تكون صورتها «التي تنشئها الأسلبة هي الأكثر استقرارا وإكمالا من الناحية الفنية، وهي التي تتيح الأحد الأقصى الممكن من الجمالية ESTHETISM بالنّسبة إلى النّثر الروائي[2]» ولأن الرّواية تعطي للغة إمكانات مختلفة للتجلي، فإن الأسلبة تعد أهم وسيلة لتجلي هذه المستويات اللغوية والاجتماعية.

ورواية **ذاك الحنين** تقوم على أسلبة ثرية، ذلك أن المؤلف عمل على استعارة مختلف الأنماط اللغوية من خلال جعل الرواية تدور في السوق، وفي إطار حلقة

---

1 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

2 – ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ص181.

تؤمها مختلف أنواع الشخصيات من العامة، حاملين مآسيهم ومشاكلهم البسيطة. كما أن الموضوع العام الذي تدور حوله هذه الرواية، يعبّر على شتى أنواع التردّي في هذا المجتمع البسيط، لكنه وصف حالته التي تتصف بالانهيار في كل شيء، **أمراض اجتماعية، وتفسح في الأخلاق، وضياع التاريخ، وفقدان الذاكرة**، وكل هذه الظواهر عبر عنها بلغة متصدعة حتى أصبحت اللغة ذاتها **موضوعا للسرد**، فكل واحد يتكلم بنهم المكبوت الذي أضاع كل شيء؛ لذلك تعددت المستويات اللغوية بتعدد الشخصيات والمواقف. ولذلك جاءت الأسلبة تتراوح بين لغتين أو بتفصيح العامية، أو بالتناوب بينهما أو باستعارة كلمات وأصوات منفردة لتعكس السلوكات اليومية للناس الذين سمّاهم "**الغاشي**" ولقد كان السارد وفيّا للحالة والذكرى فنراه يصوّر هيئة **الزوايلي** مثلا قائلا: «سحب رجله من صندالة المطاطية البيضاء وشبك إبهام قدمه بالسلك.. وتذكّر لو أن أمه توحّمت على بطل سينمائي لولدته أشقر العينين، يلبس التبان ويتكلّم الرومية كما أولاد النصارى، ولزاخ على أولاد السبنيول الطليان والمالطيات[1]» ففي هذا المثال صور السارد هيئة **الزوايلي** وهو ينتظر مادلين، فاستعمل كلمات عامية تعكس نمط هذه الشخصية، ويرسم من خلالها بطاقة شخصيته الدلالية، فتكون اللغة متشكلة ومتمظهرة حسب الفئات الاجتماعية التي يتحاور معها السارد أو يحاورها، وهكذا تغدو الرواية كما يقول **باختين** بمثابة تنوع «كلامي اجتماعي منظم فنيّا، وتباين أصوات فردية، وتفكك داخلي للّغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وطرق تعبير لمجموعات معنية... وهذا التفكك لكل لغة في كلّ لحظة من لحظات وجوديها

1- الرواية، ص68-69.

هو المقدّمة الضّرورية للجنس الروائي[1]» ومادام **صوت الخرافة** حاضرا من خلال حكايات **خليفة المدّاح**، فلا عجب أن نجد اللّغة التي تعبر عن هذا الصوت، لغة يحاكي فيها السارد الحركة والفعل العجائبي، وتتقلص فيها المسافة بين الرّغبة والفعل إلى حد يبلغ فيه السرد أقصى ما يمكن من السرعة كقوله «ومد يدا غليظة متكبدة يقاسمها بعضهم مماسم الأرنب، **فيذكر ويهتز ويلتز**، ويتابع كيف تسوّد شفتا خليفة مسوكا وتتّقد عيناه شهوة[2]».

نلاحظ الهيئة التي ترد بها الكلمات التي تبدو قريبة من إيقاع الدارجة، وقد جاءت لتعكس الحركات الغربية التي يقوم بها **خليفة المداح**، كما يتجلى المزج بين أسلوب السارد وأساليب الآخرين من خلال تفصيح بعض العبارات التي عهدها الذوق والتداول على أنّها عامية، فإذا أوردها في سياق الفصحى، بدت وكأنّها تعكس المستوى الاجتماعي للشخصية حتى وإن كان أصل هذه الكلمات من الفصحى. ولقد استطاع أن ينقل لنا أسلوب المداح والفاجرة والساحرة مضفيا في أحايين كثيرة على أسئلة هؤلاء مقاطع من كلامهم، فتشكّل فيها تعددا صوتيا ولغويا وأسلوبا متنوعا. ولعل أبرز طريقة للأسلبة تلك التي يحاكي فيها أسلوب الحلقة وشخصية المداح إلى حد التّداخل بينهما حين يتبنى السارد عبارة **يا حضار** التي تصبح لازمة تتكرر إلى آخر الرواية.

وإذا كانت **الأسلبة** هي تصوير لأسلوب غيري يتبنى فيه السّارد لغة الغير قصد تحديد خصوصيته والتّعبير عن شخصيته، فقد يأتي بها أيضا للدلالة على المعارضة أو السخرية وتلك هي **الأسلبة البارودية** **PARODIE** وهي أسلبة يكون الوعي

1- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص11.

2- الرّواية، ص15.

المؤسلَب فيها غير متوافق مع المؤسلب؛ حيث يميل المؤلف إلى أخذ أساليب الآخرين قصد السّخرية ويشترط فيها القصدية كما يقول باختين[1] لأن المؤلف فيها يسعى إلى الكشف عن إيديولوجية وفكر خاص يخالفه أو يتعارض معه.

ولذلك فاستخدام **الباروديا** يعتبر شكلا من أشكال الرّفض الذي يمارسه السّارد في الرّواية. وإذا كان الحبيب السائح في رواية **ذاك الحنين** أولى عناية فائقة باللغة من خلال تنويع استعمالاتها حتّى غدت موضوعا في حد ذاتها، فذلك من أجل إضاءة حالات وأوضاع معينة، كاشفا الحقائق منتقدا ومبرزا موقفه منها. غير أن سلطة السارد لا تتجلى كما هو الحال في الرّواية التّقليدية؛ لأن التعدد اللغوي يعبّر عن أنماط وعي مختلفة ومستويات اجتماعية متباينة. ولذلك أشبعت الرّواية بالنّصوص المتخلّلة المستمدة من التراث الشعبي.

ولقد استعار المؤلف أنماطا متنوّعة لتعكس طبيعة شخوصه، والمكان الذي تدور فيه الأحداث وخاصة أن الرّواية تقوم في أغلبها على سرد الأقوال التي ارتبطت بماض جميل، أو حاضر تعاني منه البلاد والعباد شتّى أنواع التردي الاجتماعي والسياسي وتفسّح الأخلاق وضيّاع التّاريخ وفقدان الذاكرة، وكل هذا التّردي حاول السّارد أن يترجمه بلغة هذا المجتمع المتصدّع، فهو بذلك يستعمل مستويين من التّعبير ينتمي كلاهما إلى لغة واحدة هي اللّغة العربية.

ولو نفذنا إلى الجوهر اللّساني للخطابات المؤسلبة، ومقارنة بالخطاب الشفاهي ذاته، لوجدنا بأنها تتواءم مع ردود الأفعال فيه، ونظرا لكون الخطاب المكتوب تضعف فيه العلاقة مع المستمع وردود فعله، نجد تعويضا له في النّظام الكتلي للخطاب الذي يجعل الخطاب الرّوائي عند **السّائح** موضوعا لتعليقه، الأمر الذي

---

1 – يراجع باختين، الكلمة في الرواية، ص101.

يحول انتباهنا كقراء عن موضوع الخطاب إلى الخطاب ذاته، وكأن الكاتب يقوم بعملية تفكير في خطابه، لذلك نجد **الاشتقاق والتّوالد والمعاودة**، وكل هذه المظاهر تعكس إدراك الكاتب أن الوحدة القاعدية للسان تتجلى في التفاعل بين المتحدثين، ومن أجل ذلك نجده يحافظ على وحدة خطاب الغير وتماميّته وأصالته، فيتجرد من الصرامة الإيديولوجية والنزعة السلطوية، وهذا يعني أن الخطاب فيه ما يساعد على نموّ نماذج مختلفة لبثّ الخطاب غير المباشر كالتهجين والأسلبة، ويتماثل معها السارد بكل حساسية، فيتماثل مع المخيّلة اللسانية لهذه الخطابات حتى جعلنا لا نفرق بينه وبين **المداح**، ونشهد امتداد أحدهما للآخر، حيث نلاحظ عدوى متبادلة بين السياق السردي والخطاب المروي المباشر.

وإذا كان تقليد الأساليب يقتضي أسلوبا[1] فإن **الحبيب السائح** استفاد من الكلام الغيري بوصفه غيريا، وبذلك يلقي ظلا من الموضوعية على هذا الكلام الغيري، فيصبح الكلام هذا موضوعا وعندما يغيب الشكل الملائم للتعبير تعبيرا مباشرا عن أفكار المؤلف نتيجة إكراهات السياسة والإيديولوجيا، يتحتّم عكس هذه الأفكار في الكلمة الغيرية، ونعتقد أن الروائي لجأ إلى الرواية من أجل الكلمة الغيرية اجتماعيا وفكريا وسياسيا وليس إلى الكلمة الغيرية من أجل الرواية، كما يتبادر إلى الذهن من الوهلة الأولى. ولذلك نلاحظ نوعا من الجدل الخفي عوض الجدل المكشوف الذي مارسه المؤلف ذاته في إنتاجه السابق، ذلك أن «الظلال الجدالية للكلمة تظهر من خلال العلاقات اللغوية في البنية النحويةّ»[2] فتصبح الكلمة كلمة حوارية وليست حدثية، وكل كلمة تفوح بالمتحاور الآخر غير المرئي.

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، ص286.

2- شعرية دوستويوفسكي، ص286.

ولعلّ شكل الرواية القائم على أسلوب **الحلقة والحديث** أعطاها إحساسا قويا بالطرف الآخر، لذلك نراه يسجل بدقة كل الأقوال ودون أن يبخل بالتكرار والتمطيط، ولقد وجد في انسياب التعبير الشعبي ما يسمح له بتحليل مختلف أشكال الوعي من جهة، ومن جهة أخرى، ما يوقظ في القارئ صورة الدور الإبداعي للغة.

إن الحديث عن الحوارية عند هذا الروائي ليس إقرارا بأن خصوصية هذه الرواية تعكس خصوصية الرواية الجزائرية في كتابة الرواية، بقدر ما تعبر عن أسلوب من أساليب **تغيرات المتخيل**، وتجاوز الرواية الأطروحة التي ميزت فترة السبعينات وبداية الثمانينات، كما أنها تشكل حلقة تنضاف إلى ما كتبه **ابن هدوقة وواسيني الأعرج** في الجازية والدراويش ونوار اللوز. الأمر الذي يؤكد أن الرواية هي فضاء مفتوح على التغيير دائما، وأن ليس هناك قواعد صارمة ثابتة تتحكم في تشكيله. وإن الحوارية القائمة في هذه الرواية من توظيف التراث الشعبي، واستغلال أسلوب الحلقة الشعبية، وشخصية المداح وتناوب الأصوات الساردة التي يعبر فيها كل صوت عن شكل من أشكال الوعي الاجتماعي، تدل على أن هناك بنية خفية تتحكم في طبيعة الحكي عند الروائي الجزائري شأنه شأن الروائيين العرب، وهذه البنية مستمدة ملامحها من مختلف أشكال التعبير الشفاهي التي تخضع بدورها إلى بنية الفكر العربي الذي هو ليس فكرا منطقيا، بقدر ما هو فكر مشكل بالنصوص، وهي سمة الفكر الشفاهي الذي يمتد إلى **أبوليوس** في **الحمار الذهبي**، ويمد المبدعين العرب بالطاقة التي تخلق ما يسمى بالقطبية ومن ثم الخصوصية والتميّز.

وإذا كان **الحبيب السائح** قد أدرك في هذه الرواية مظاهر هذا الثراء، وحاول استغلاله، مما أعطى هذه الرواية طابعا خاصا، فإن الذي يجب الاعتراف به هو أن كثيرا من الروائيين الجزائريين، وخاصة في عشرية التسعينات قد غلبتهم المحنة، فأصبحنا نقرأ أخبارا لا تختلف عما نشاهده أو نقرأه في وسائل الإعلام المختلفة،

فهل كان الالتفات إلى البنية الحكائية المغيبة وسيلة للخروج من أزمة الكتابة، ومظهرا من مظتهر تحولات المتخيل؟ ذلك ما سنحاول رصده من خلال رواية "**مرايا متشظية**" **لعبد المالك مرتاض.**

۞۞۞۞۞

نحاول أن نرصد تفاصيل تشخيص المتخيل الروائي في رواية **(مرايا متشظية)** وانطلاقاً من عالم هذا الخطاب المصوغ من تعدّد البنيات الحكائية واللغوية، نقف عند آليات دقيقة من التفاعل الأسلوبي والكنائي والتشكيلات اللغوية التي تبدو رموزاً وعيّنات معرفية، تجعلنا نحسّ وراء كل ملفوظ بمحاولة تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً، حتى وإن كان الجوّ العجائبي والتاريخي يهيمن على مستوى الانتقاءات اللغوية والتحويلات الدلالية؛ ولذلك لا تبدو الرواية عند **مرتاض** مجرد تقنيات مستعارة، فرضها المنشأ الغربي لهذا الجنس الأدبي، بقدر ما هي، قبل كل شيء، إدراك لأهمية اللغة العربية التعبيرية وطاقاتها، واستثمار للبنيات الحكائية المتميّزة في السرد العربي القديم.

ومن هذا الإدراك بالذات، بصرت بعدة ظواهر، سوف تجيبنا، إذا ما تعرضنا إلى تحليلها، عن السؤال الأهم من جوهر الإشكالية التي تعرض للمتلقي وهو يقرأ هذه الرواية، وهو ما موقع رواية (مرايا متشظية) في مسار الرواية الجزائرية؟ ووضع المتخيل من خلالها، وخاصة من خلال تلك التي صوّرت الأزمة في التسعينات وما موضعها من الرواية الحديثة؟ ونلخّص هذه الظواهر في قضيتين رئيسيتين هما:

1- **استراتيجية الحالة والتحوّل:** وفيها نتحدّث عن حدود الموضوع المسرود كمؤشر يحيلنا إلى العلاقة بين الحجم النصي وطبيعة البناء الحدثي والنصي بشكل

عام، وذلك استناداً إلى ما أمدّنا به علم السرد الحديث من آليات في الكشف عن الظواهر وتحليلها.

2- **الهوية السردية:** وفيها نتعرض إلى طرائق تشكيل اللغة الحكائية في الرواية، ومظاهر التأمل في اللسان العربي، وطبيعة المخيّلة اللسانية في الرواية، والتشخيص اللغوي من أسلبة **Stylisation** ومحاكاة ساخرة **Parodie** ومعارضة **Pastishe** وتهجين **Hybridisation** وتعتيق **Archaicité** وتناص **Intertextualité** وغيرها من الظواهرالحوارية التي أفرزها الخطاب الروائي عند مرتاض ذي الخصوصية المتميّزة تميّز الثقافية العربية الإسلامية، والتي لا تتجسّد إلا من خلال الوعي بلغة هذه الثقافة، وفي ذلك أصالتها.

تشتمل رواية (مرايا متشظية) على 250 صفحة، وهو حجم معتبر يتوقّع القارئ من خلاله بأن نصّه قد يدخل في شبكة من العلاقات المركّبة بين الذوات والشخصيات والبرامج السردية. أما العنوان فيتشكّل من كلمتين نعتبرهما مفتاحين لفهم طبيعة العلاقات النصّية في الرواية، ويعدّ بمثابة مؤشر **Indice** يحيلنا على البنية المحتملة، ويعمل كبنية متقدمة **Pré-structure** توحي بالوضع الذي يكون عليه الخطاب. فكلمة (مرايا) شيء مادي من ميزاته عكس الصورة كما هي بوضوح وصفاء، أما (متشظية) فهي صفة المرايا التي فقدت وظيفتها، وأصبحت توحي بحالة سلبية ثابتة، تؤدي وظيفة عكسية من تشويه وتغيير وعدم توضيح.

استناداً إلى زمن كتابة النص- وهو فترة التسعينيات- وإلى الإهداء الذي وجّهه المؤلف: «**إلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون بأي ذنب يغتالون، وإلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون لأيّ علّة يغتالون**» يمكن اعتبار العنوان بمثابة قصة متقدمة **Pré- récit** ذات علامات شبيهة بمؤشرات تقوم بتحضير المتلقي، والتنبؤ بوضع الخطاب الذي يدور حول المعاني التي يقيّدها فعل شظي أو شظّ من التفرق والانشقاق والتبعثر.

وفي مطلع الرواية يبدأ التأسيس لمظاهر الانشقاق؛ فالشيخ الراوية ذو اللحية البيضاء أنهكه الحكي لأهل الحلقة، فنتعرّف عن المكان، وعن الراوي المحدّث، ومكان الحديث الذي هو الحلقة، ونقف عند أول أسباب إحكام علاقة التفاعل في الحديث والحكي التي لاشكّ أنّها توحي بالرتبة الاجتماعية للمتحدّث؛ فيظهر بأنّه سيد الكلمة الوحيد، بل تبدو الكلمة وكأنّها ملكيته الخاصة، ليس بالمفهوم الفزيولوجي لتجسيد الصوت، ولكن باعتبارها مستقاة من مخزون عريق هو فضاء المحدّث الراوي العارف المتصوّف، والراوي الشعبي العالم بكل شيء. ويؤكد تلك المكانة، فقدان هوية المخاطبين ما عدا أنّهم **حضّار**، لا يدري من هم، والظلام والنـــور والكائنـــات تسمّيهم الظـــلام فيدعوهـــم إلى السمـــاع، وهو فعل كلام **Acte de parole** يعبّر عن حالة ثبات ستستمر في الانتشار بعد فعل التذكّر، وعملية شحذ الذاكرة، والتعرّض إلى النسيان، والإصرار على توكيد الخبر بإسناده إلى أصحابه مما يتسبّب في خفوت النصّ، وهيمنة مقطوعات ذات انتشار بيّن؛ كالتعريف بالأمكنة والشخصيات ووصفها بطرائق مختلفة، واستنادا إلى روايات متعدّدة واعتماد الإجمال، مما يجعل الفعل القصصي أحياناً في الدرجة الصفر أي اللاّحدث. وسنكتشف دون عناء، أنّ حركة النصّ بمقطوعاته المشمولة، وبناه الصغرى، منسجمة تماماً مع العنوان، إذ نلاحظ نوعاً من التناغم بين هيئة العنوان، والهيئات السردية واللاسردية اللاحقة. فليس هناك حالة واضحة، ولا سبب معروف لحدث ما ولا عن شخصية ما، وحتى الإسناد الذي من طبيعته التدليل على صحة المتون، يتعرّض إلى تقويضات من قبل الرواة، فيبدو إسناداً مضلّلاً.

إنّ هذا الوضع سيسهم في خلق حركة زمنية مزدوجة: الحاضر/ الماضي والواقعي التاريخي.غير أنّ التاريخي يرد متعدداً، فيندمج به الأسطوري والخرافي والعجائبي، ويغدو بذلك فعل التذكّر عند الشيخ فعلاً ناقلاً لأفعال عارضة، وحالات تسهم في ارتكان البرنامج السردي إلى فترات استراحة طويلة نظراً لطبيعة الرواة

من جهة، ومن جهة أخرى لسيطرة العودة إلى الذات، وتداخل الرغبات وانفجار الذوات وانزلاقها من حالة إلى أخرى.

لا يعني هذا تفكّك الرواية؛ لأن هناك استراتيجية في بناء النصّ الروائي وفق منظور خاص ومختلف عمّا قرأناه من نصوص روائية في سنوات الأزمة. إنّما نشير إلى ظاهرة تشظي الموضوعات وانقسامها بين برامج سردية هي أقرب إلى الحالات الصدامية بين مختلف الذوات، مما جعل السارد يلجأ: إما إلى تقريب المسافة بين الرغبة والفعل أو إعدامها، فتتّسم بالعجائبية، وإما التركيز على تلك الحالات الصدامية، والاتّكاء على اللاسرد أي اللاحدث، إلا حدث القول، أو عدم انتقال الفعل اللفظي إلى أفعال مادية مجسّدة، مثل تلك النداءات المسترسلة من شيوخ القبائل، أو الدعاوى المختلفة والتي تبقى الرواة عند حدّ الأفعال القولية، **Le faire dire** وإن كان هذا لا يتناقض مع طبيعة الرواية والوفاء لأشكال السرد العربي، ما دام اقتران السرد بالحركة باسم الاقتصاد فيه، مرتبطاً بالنقد الغربي الذي يصوغ آلياته ومفاهيمه من نصوص غربية ذات طبيعة لغوية وثقافية مختلفة.

إنّ طبيعة الرواية التي لا تمثّل غير ذكرى عالقة في ذهن الشيخ أو في أذهان من رووها له، أسهمت في هيمنة الحالة وجعلت الراوي يعكف على صناعة العجائب بطرق مختلفة، منها على الخصوص: إيراد خبر ما من أكثر من مصدر، فكل شيء يعرض بعدة روايات، مثلما يرويه عن **شيخ بني خضران** «الذي كان يشبه الجنّ في بشاعة خلقهم، فتوهمّ الجنّ أنّه شخص منهم، لكنّ بعض الذين يختصون في تاريخ الربوة الخضراء يشكّكون تارة في هذه الرواية، ويعدّونها من الإسرائيليات السخيفة، فيذهبون مذهباً آخر، فيقطعون بأنّ أصل شيخ بني خضران مشكوك في نسبه، وأنّه ربّما يكون ابن زنا، وإنّه ربما كان أبوه شيطاناً وأمه

عفريتة، وأنّه ربما كان أبوه بشراً وأمه سمكة من عرائس البحر، وأنّه ربما كان أبوه من سلالة حيوانية بادت قبل مجيء عهد آدم»[1].

وقد تتجلّى صناعة العجائبي في أبسط المستويات اللغوية للرواية في انتقاءاتها المعجمية من ترادف ومشترك لفظي وتضاد وغير ذلك. وهذه الطريقة أدّت إلى ظاهرة تشويش الصورة وتشظي الشخصية التي يورد السارد وصفها بعدة طرق، بحيث يتيه القارئ بين وصف أولٍ وثانٍ وثالث، وقد يتجاوز ذلك، وهي الظاهرة التي أطلق عليها **Jean philippe Miraux** (**Des-cription**) أي تحطيم الوصف أو تشويشه، وهو الأمر نفسه حين يبئر **Focalise** موضوعاً ما؛ حيث تتوزّع زاوية النظر على أكثر من شخصية. ونستطيع أن نعلق على هذه الظاهرة اعتماداً على الوضع المأساوي المعبّر عنه، واختلاف وجهات النظر في معرفة أسبابه، وهي طريقة نجد لها مثيلاً عند **ماركيز** في **(وقائع موت معلن)** الذي يعلن أنّه تأثّر فيها بأشكال السرد العربي القديم.

إنّ العكوف على صناعة العجائبي بهذه الطريقة أو بإخضاع الوقائع إلى الصدفة، والتركيز على نتائج الفعل لا على كيفية حدوثه، وخلق مجالات تصويرية تلتئم فيها مجموعة من البطاقات الدلالية والأدوار الغرضية **Roles Thématiques** لمختلف الذوات، هو الذي جعل البرنامج السردي الأساس: وهو **الاستيلاء على قصر عالية بنت منصور، والفوز بها،** التي يتنافس عليها شيوخ الروابي السبع، يؤول إلى الفشل، ويعلّق السارد على الغائية السلبية بعدة أشكال يرتبط بعضها بالذات وأخرى بعالية بنت منصور، وما العجائبي إلا وسيلة للتدليل على مآل البرنامج السردي الذي بدأ بوضعية انفصالية وانتهى إلى الوضعية نفسها.

1- عبد المالك مرتاض، مرايا متشظية، دار هومة، الجزائر: 2000، ص 174.

أما الحديث عن الطوفان طيلة الرواية على أنّه سوف يأتي -وهو سابقة محقّقة حين يعلن عنها السارد في الأخير- فما هو إلا تنبؤ بنتائج الوضع. وضع الوعي المجرم الذي حلّله تحليلاً حاداً ومفصلاً ممّا يتطلّب أن يكون في صميم السرد مبدأ تشريح الكلمة والاسترسال في الكلام؛ لأنّ الكلام المناسب والمكتمل حدّ الاستنزاف، هو ما يلائم هذا التحليل للوضع الرهيب الذي صوّره بصوره الفوضوية الخاصة بروح الإجرام والتناحر؛ لذلك بدت الرواية بمثابة الاعتراف الجماعي بكل شيء، والإدانة والمواجهة المتبادلة من الرواة والشخصيات لكل شيء. فلا عجب أن تقوم العلاقة بين السارد والشخصية على المواجهة أيضا، وهي طريقة تختلف عن الطريقة التقليدية في علاقة السارد بالشخصية، حيث يسيطر ضمير المخاطب (أنت) ويلغى الجدار الفاصل بينهما، مثلمـا نجـده في رواية (ذئب البوادي) لهرمان هسه **Herman Hesse**؛ حيث يجعل السارد من **هاري هيلر،** وهي شخصيته هو؛ شخصية يواجهها مواجهة الندّ للندّ؛ ولذلك تبدو عملية تعرية الشخصية في هذه الرواية جزءاً من التعرية العامة للماضي والحاضر، خاصة وأنّها تمسّ كل الشخصيات حتى **(عالية بنت منصور)** الشخصية الهدف والرمز، فهي لا تملك القدرة على تغيير مجرى الأحداث، وكبح عجلات الواقع المأساوي حيث تقول: «كنت أتألم وأبكي وأنا أشاهدهم يذبحون أولئك المساكين، وهم يصرخون ويتخبّطون في دمائهم» بل إنّها حتى وإن كانت تمتلك رغبة المواجهة، فليس لها القدرة على فعل أي شيء، فتقول: «إذا أصرّت القبائل السبع في الروابي السبع على التناحر من أجل الاستيلاء على قصري، سيكون من العسير عليها بإعلان الحرب وسفك الدماء». فيبدو هذا الكلام كأنّه سابقة تعلن أنّ أي تحوّل ممكن لإنجاز رغبة القبائل في الاستيلاء عليها سينتهي إلى الفشل، ويكون غير معبّر عن ردّ فعل ضد أي فعل للمحاولة، ولذلك يفشل شيوخ القبائل وخاصة شيخ

قبيلة **(بني بيضان)** الذي وصل إلى قصرها وتحدّث إليها، لكن تخونه أخلاقه فيرتدّ خائباً مطروداً.

وهناك مظهر آخر مهمّ من مظاهر استراتيجية الحالة، وهو تشابك الرغبات وانفجار الذوات؛ حيث تبدو الرواية كنسيج متشابك من الدوافع النفسية والرغبات المختلفة للوصول إلى أهداف معيّنة، لكنّها رغبات جوفاء، أغلبها أفكار في ذهن شخصياتها، ولقد تجلّت في عدة أشكال، كالتأمل وأحاديث النفس والحوار مثلما يتجلّى على لسان المنادي في كل قبيلة للتحريض على الاغتيال، ومزيد من سفك الدماء، كقوله: «النار النار ثمّ النار... النار التي بدونها لا تستطيعون أن تحرقوا ما يبنى ويشيّد، والنار النار التي تصنعون بها الرماح والسيوف التي تغتالون بها البشر، الذين تكاثروا في الروابي السبع... حتى لا يسلم أحد من الاغتيال... الاغتيال حق على الجميع كالموت[1].

إنّ هذه الرغبة وغيرها من الرغبات المماثلة التي تعكس الوعي المجرم، لا تجلي لنا التحوّلات الممكنة لإنجازها، فلم نقرأ فعل الاغتيال وهو ينجز، وإنّما قرأنا رغبة فيه أو تقريراً لحالة اغتيال وقعت ولكل واحد تخمين طرائق تنفيذها. بل إنّه حتى على المستوى الفرداني للذات التي تسعى إلى امتلاك موضوع القيمة **كشيخ بني بيضان**، فإنّنا لا نلمس عنده مخططاً فعلياً لتحقيق رغبته التي تتجلّى في قول كهذا: «إنّما ما تتسلّل إلى عالية بنت منصور في هذا الليل البهيم من أجل نيل رضاها والطمع في أن تهبك أحد قصورها السبعة، وليكن القصر الأول الأوسط

1- الرواية، ص 92.

المقابل للربوة البيضاء... وأنت في الحقيقة لا تريد أن تهبك قصرها، بمقدار ما تريد أن تهبك نفسها فتنالها وقصرها معا[1].

هناك إذن فرق بين الرغبة التي تكون بداية لفعل، وبين الرغبة التي لا تنمو إلا في الذهن، وتفتقر إلى مؤهلات تحقيقها. فقصر **عالية بنت منصور** ظلّ طيلة الرواية موضوعاً للرغبة بالنسبة لشيوخ القبائل منذ أن وصّاهم بها أبوهم خيرا، وفي ظل التنافس والتناحر من أجلها **و**تصبح برنامج الشيوخ كلهم، وتنمو رغبات وتحقق أهداف، لكن لا تؤدي إلى الوصول إلى عالية على الرغم من أن كل تلك الرغبات لا تنمو إلا بالرغبة في **عالية بنت منصور**، ومن ذلك مثل: أن شيخ **بني خضران** والذي كان أول من أعلن السارد عن مشروعه، نراه يغري أصحابه بكثير من المكاسب تدخل ضمن معرفة الفعل العنصر المهم من عناصر الكفاءة من أجل الوصول إلى القصر وامتلاك صاحبته في قوله:«إن ساعدتموني، أؤكد لكم ذلك، أنني سأزوجكم من نسائها سبعا، سبعا، حتى تصابوا بالتخمة من النساء في الدنيا ومن الحور العين في الآخرة... هذا وعد صادق مني. لكن فقط ساعدوني على بلوغ حاجتي من عالية بنت منصور»[2] وسوف لن يبلغ هذه الحاجة؛ لأن قبيلة **بني حمران** تغتاله ثأرا لها بعد قتل طفل منها، وهكذا تتكّسر الرغبات على الرغبات من خلال مشاريع تدور كلها حول القتل والانتقام، لكنها تبقى كلها مرهونة بالمشروع الأساس الذي هو الوصول إلى **عالية** وامتلاكها.

لعل المشروع الوحيد الذي تتبّعه السارد هو المتعلّق بشيخ **بني بيضان** الذي توفّرت لديه الكفاءة اللازمة للوصول إلى **عالية** والتحدث إليها. وفي سلسلة من

1- الرواية، ص 101.

2- الرواية، ص 26.

الاستباقات التي ترد إلى القارئ بصيغة السرد المتقدم كقوله: «ستزور قصرها وتقضي فيه ليالي جميلة»[1]، يورد السارد رحلة الشيخ إلى قصر عالية، في صيغة آنية، وكأنه يستعجل اللقاء باستعجال الشيخ نفسه إياه مثل قوله: «وأنت تتسلل كالثعبان، تنحدر من الأعلى، وتتسلق من الأسفل نحو الأعلى. تسلك هذا الطريق الوعر الذي تراك تسلكه من تلقاء ذلك الشعب حتى لا يراك أحد... وأنت الآن تحث الخطى، وتسرع في مشيك. لقد مضى على انحدارك من الربوة البيضاء سبع ليال. وهي مدة المسافة التي يستغرقها قطع الطريق من أعالي الربوة البيضاء إلى قصر عالية»[2] وبين بداية الرحيل إلى قصر عالية والوصول إليها، يورد السارد كثيرا من الروايات المرتبطة بعالية وبالروابي السبع والتناحر بين القبائل، تتخلّلها مساحات كبيرة للوصف الذي ظل طاغيا، حتى أنه بين دخوله القصر وحديثه إلى عالية وفعل التحرش بالجارية وغضب عالية، ثم طرده، نجد فضاء يغيب فيه الزمن بالمفهوم السردي لغياب الحدث؛ فنقف على فترات يتضخّم فيها النص بوصف القصر وجمال عالية وغير ذلك، ويؤول برنامج الشيخ إلى الفشل بعد خروجه مطرودا، ويجد نفسه خارج القصر لا يدري إلى أين يتجه فقبيلته لا يمكن أن تستقبله؛ لأنها عيّنت بدله زعيما آخر، ثم ما يلبث أن يجد نفسه في عالم الجن والعفاريت يذّكرنا بعالم حكايات الجن في **ألف ليلة وليلة**؛ حيث يجد في طريقه عفريتين يتعاركان فينصر المظلوم على الظالم فيقتله، ويجازى على صنيعه فيعيّن حاكما على **كهف الظلمات**، رئيسا للجن والعفاريت ويتزوج **بدانتانا**، ومرة أخرى يتداخل الواقع بالخيال، فيقرر الشيخ عقد مؤتمر يلتقي فيه جميع شيوخ الروابي

1- الرواية، ص 50.

2- الرواية، ص 51-52.

لمناقشة الوضعية التي وصلوا إليها بسبب التناحر، وهنا يبدأ الموضوع القيمي الأساس (الوصول إلى عالية) في الانحصار نوعا ما، غير أن المؤتمر لم يؤد إلا إلى تبادل التهم فيداهمهم الطوفان الذي يأتي على كل شيء.

لقد قدم الواقع الخيال في الرواية كنتيجة، لذلك بدا الاهتمام بماذا حدث أكثر من الاهتمام بكيف حدث، ومن هنا نستطيع تبرير الهيئة التي وردت بها الرواية، حيث نلاحظ إقصاء للحدث واهتماما مبالغا فيه بوصف ما حدث بكيفيات مختلفة. غير أنها تقدم الواقع الجزائري بواسطة هذه الهيئة الرمزية التي لم يبق فيها من الواقع إلا اللغة التي تجسّد رغبات متضاربة، وإن كان الهدف واحدا، ووجدت في الأساليب التراثية المختلفة فضاء لا ينضب لاحتواء تلك الرغبات.

تأخذ هذه الرغبات الكامنة والمعلنة أساليب وأشكالاً متعددة كهذا الدعاء: «اللهمّ ربّ العزة سبحانك، لا كفرانك، نتعبّدك ونخنع لك، ونسبّح بحمدك، ونقدس صفاتك، فلا تبقي من أهل هذه الروابي المعادية كلّها أحداً حتى تؤول كل هذه الثروات إلينا، والمياه إلينا، والنساء إلينا، فنسعد ونمرح يا ربنا»[1] والحال أنّ أغلب الذوات لا تملك سوى رغبات وتداعيات مواقف من نفسها ومن الآخر فتتلخّص «بشكل واضح للعيان هيئة الشخصية ووضعيتها وأسباب ميل نصوص الرواية إلى تسبيق انتشار الصفات دون الأفعال»[2].

وإنّ الوضعيات الثلاث: ذات **الحالة** وذات **القول** وذات **الرغبة**، على الرغم من اختلافها الشكلي، فهي لا تسهم في الحركة الحدثية، لكنّها تبرز انزلاقات وتباينات على مستوى الحالة، وإن كنّا في أحيان كثيرة نقف عند أقوال الشخصيات

1- الرواية، ص 119.

2- سعيد بوطاجين، «ذكريات وجراح لعبد الحميد بن هدوقة، كتاب ملتقى الرواية الثالث، برج بوعريريج، ص 62.

وهي تفقد معناها الموضوعي والمعرفي تماماً، وتصير أشياء زخرفية تدعو إلى الملل، وهذا يعني أنّ الخطاب السردي يصبح مدركاً ويعي نفسه بصفته خطاباً للغير، ويتّصف بقدر كبير من الذاتية.

وإنّ الأسلبة التي تقوم على استعمال خطاب الغير تستوجب من الراوي تحليلاً متزامناً للخطاب، كخطاب الراوي ذاته، فيصبح حديث الراوي نفسه- ومن حيث هو كذلك- يحلّل إلى مستويات لسانية صرفية ونحوية وأسلوبية مختلفة، فيبدو جوهر السرد ذاته مروياً، أي أنّ متلقيه مدعو إلى التخيّل، وهو في هذا المستوى لا يقبل التحليل إلى معاني الجمل المفردة التي يتكوّن منها؛ لأنّه ليس تبجحاً بكتابة الجمل كما يحلو للبعض أن يراه، ولأنّ أي فعل من هذا النوع سيفقد الرواية البنية المجازية والأمثولية التي ينتجها الخطاب، وهذا ما يجب أن يدرك اعتماداً على نظرية التلقي والتأويلية خاصة.

إنّ الرواية وإن كانت تمتاز بمحدودية الموضوعات والبرامج السردية، وسيطرة البياضات الحدثية، حيث تغيب الأفعال التحويلية، ويحدث التضخم النصي، فإنّها نسيج لتحولات كثيرة بسيطة ومعقدة؛ كتحوّلات الرغبة والصيغة والوصف[1].

لقد أصبحت المعاودة موضوعاً جوهرياً، أو تقنية موضوع **Technique objet** شأنها شأن المعاودات السردية القائمة على الأفعال التحويلية، وليس بوسعنا الإلمام بكل هذه المعاودات؛ لأنّها ظاهرة بارزة وتحتاج إلى بحث مستقل، لكن نشير إلى أنّها تتجلّى على عدة مستويات كمعاودة الكلمة، ومعاودة الفعل الواصف، ومعاودة الصفة، ومعاودة الصيغة، ومن ثمة معاودة المعنى، بحيث لو نفذنا إلى الجوهر اللساني للنصوص التي ترد فيها المعاودة لا تّضح لنا أنّ الخطاب ذاته يصبح موضوعاً

1- يراجع تودوروف Poétique de la prose.

لتعليق السارد، مما يحوّل انتباهنا كقرّاء عن موضوع الخطاب إلى الخطاب نفسه؛ أي أنّ السارد وبواسطته الكاتب يقوم بعملية تفكير في خطابه ليست هي عملية شرح وتفسير، وإنما هي عملية تفهم وتأول «تساعد على الإمساك بالواقع ما دام الموضوع يمتلك في ذاته معنى يتعين إعادة اكتشافه انطلاقا من تعبيره المشخص...هذا الأسلوب التأويلي الذي اعتبر **هابرماس** أن من مهمته القيام بتأويل ذاتي للغة أي القيام بنوع من الانعكاسية حيث تغدو فيها اللغة العادية هي ميتالغتها الخاصة وبالتالي أن تجمع بين كونها ممارسة ونظاما رمزيا في نفس الآن"[1].

ولقد أسهمت في ذلك درجة النزعة السلطوية للخطاب المرتبطة بالسند الذي يعمل ضمن أرقى الأشكال السردية العربية (**الحديث والخبر**) وبهذا فقط تمكّن عبد **الملك مرتاض** من تجاوز **موت السرد** في الرواية الجزائرية التي عالجت الأزمة؛ لأنّ الحياة تعاش والقصص تروى «وعملية الصياغة لا تكتمل في النّص وحده، بل لدى القارئ، وبهذا الشرط تجعل من إعادة صياغة الحياة في السرد أمراً ممكناً، لأنّ معنى السرد ودلالاته تنبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ... وهذا يصير فعل القراءة للحظة الحاسمة في التحليل بكامله، فعليها ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ»[2].

لقد أضحى بديهياً أنّ المعنى يكمن في الاختلاف، لكنّنا نرى التشابه القائم على المعاودة قادراً على إنتاج المعنى، أي هناك اختلاف في إطار التشابه وهو

1- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، ط2، أفريقيا الشرق بيروت، لبنان: 1998، ص76.

2- ديفيد وورد، الوجود والزمن والسرد فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1. بيروت: 1999، المركز الثقافي العربي، ص 46.

الذي سيمنح للنصّ دلالاته، على الرغم من أن تفهم المعنى يطرح أكثر من مشكل كلما تعلق الأمر باستيعاب المضامين الدلالية المرتبطة بالتراث[1].

وقد كانت المسافة بين رغبة **شيخ بني بيضان** في الوصول إلى قصر عالية والشكل التحييني طويلة جداً، مما ألجأ السارد إلى ملئها بالوصف والتأمل في الخطاب، وإبراز اختلاف وجهات النظر حول الموضوع المتأمل فيه، مما ساعد على نمو نماذج مختلفة لبثّ الخطاب تشتغل فيما بينها بطريقة حوارية. والأطروحة الأساسية فيها أنّ السردية هي بنية اللغة التي تكون الزمانية التاريخية مرجعها الأخير.

ولقد أوقفنا **عبد الملك مرتاض** على عدة إمكانيات لاستغلال هذه المرجعية بدءاً من القاعدة الصرفية والنحوية، إلى الإسناد ونظام الحديث في الحلقة والخطبة، والخبر، والحكاية الشعبية، وقصص الجنّ، والعجائب كألف ليلة وليلة، وغيرها من الأنواع السردية التي تجتمع تحت «الحكائية باعتبارها المقولة الكلية الجامعة، لكنّها تتميّز عن بعضها البعض بواسطة سرديتها **Narrativité** التي هي مقولة جزئية وخاصة»[2] ترتبط بطريقة التعبير.

وبين **الحديث** الذي يتّصل بقول الشيوخ وما يدخل ضمنه من صيغ الأداء وأفعال كلام من قول أو خطبة أو وصية أو دعاء. **والخبر** الذي يتعلّق بما يروى سواء كان حكاية شعبية، أو قصة تدور حول الجنّ أو الأولياء أو حول وقائع متخيّلة، حاول **عبد الملك مرتاض** أن يصنع هوية سردية ذات نمط خاص؛ لأنّها لا تتّصل بالموضوع أو الوظيفة التي تسعى إليها ولكن بالأداة التي يستخدمها لتمثيل هذا الموضوع، وتحقيق تلك الوظيفة، ونقصد بها اللغة الموظفة أو الأسلوب

1- يراجع نور الدين، أفاية الحداثة والتواصل، ص 77.

2- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1 المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء: 1997، ص 314.

المستعمل[1]، أو ما يدخل ضمن ما سمّاه **باختين التشخيص اللغوي**، وتلك هي **الحوارية** التي لا تتجسّد في تلك الأساليب المختلفة المستمدة من أعرق الأنواع السردية العربية (الحديث والخبر) بقدر ما تتجسّد في تلك القدرة على خلق الازدواجية الدلالية في الكلمة الغيرية المستمدة من هذه الأنواع. فيبّث فيها اتّجاهاً دلاليا يتعارض تماماً مع طبيعتها، فتتحوّل إلى صراع صوتين اثنين وهو نوع من **الجدل الخفي** الذي تتجّه فيه الكلمة إلى غرض الكاتب، في الوقت نفسه تصطدم مع غرضها، في حين نجد الأمر مغايراً في **الجدل المكشوف** الموّجه ضد الكلمة الغيرية في بعض الروايات الجزائرية الأخرى.

نجد ذلك واضحاً في الرواية وخاصة في أسلوب الدعاء كقوله: «اللهمّ سوّد وجوههم، وأخرص أصواتهم، حتى يكونوا في الأشياء شيئاً، اللهمّ حوّل السحائب المطرة التي تمطر بها روابيهم الفاجرة إلى رابيتنا التقية الجافة الظمأى... اللهمّ اهلك كل القبائل في الروابي السبع، فلا تبقي منهم زرعاً ولا ضرعاً، ودمّرهم تدميراً حتى لا تترك منهم أحدا[2].

فالكلمة الغيرية المتمثلة في أسلوب الدعاء تؤثّر في كلام الكاتب من الداخل، وتحدّد نغمته، فنحسّ بكلمة المؤلف وهي تحسّ بدورها بالكلمة الغيرية إلى جانبها في انسجام على الرغم من الغرض المتوخّى من استعمالها.

في الكلام الأدبي الرفيع تكون أهمية الجدل الخفي ضخمة جداً، كما يقول باختين[3]، ولقد عوّض هذا الجدل ضآلة الحوار المباشر التقليدي في الرواية؛ لأنّ

1- يراجع سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء: 1997، ص 202.

2- الرواية، ص 118.

3- ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، ص 286.

لحظة الأجوبة تتغلغل داخل الكلمة فتصبح كلمة حوارية، وليست كلمة حدثية؛ بحيث نحس أننا في محاورة شديدة التوتّر حتى وإن كان المتحدث واحداً، وكل كلمة تفوح بالمتحاور الآخر غير المرئي، لأنّها كلمة مثقفة نابعة من مرجع ذي نفوذ معنوي كبير، منبعه التراث الأصيل، وبممارسات هي من جوهر الجنس الروائي، وأهمها التعتيق والأسلبة والمحاكاة الساخرة والتهجين والمعارضة والتناص[1]. وغيرها من الظواهر المهيمنة، هي جوهر صنعة الشكل الروائي فالكاتب يستغلّ كل الأشكال السردية العربية القديمة لإضفاء نوع من التميّز والفرادة، وإحكام التفاعل مع القارئ، كما أنّه يستقطب تعدّد اللغات ويمزج بين «خطابات متراكبة أصلاً في الأدب، وقائمة في الذاكرة الأدبية... وتعدّد الأشكال وصيغ التحوير (من الحوارية) يتمّ على مستوى التلفيظ الشفوي والأدبي، حيث تنهض محاكاة اللغات الاجتماعية الشفوية منها والمكتوبة»[2] فتتقاطع الملفوظات بتقاطع مسارات الوعي التي تحملها، ويصبح «التقاطع الكلامي هو الحقيقة الأساسية للغة»[3] في هذه الرواية.

في صناعة الشكل الروائي، يبدو طبيعياً أن تكون الحوارية هي الجوهر الحقيقي للغة الروائية التي تقوم أساساً على التفاعل اللفظي في إنتاج الفعل اللغوي الذي يحتفظ بمؤشرات هذا الإنتاج في بنية التحدث والتي تجعل الكلام البشري مسكوناً بآثار الاستعمالات السابقة. الأمر الذي جعل الرواية مرتعاً لظواهر أسلوبية

1- يراجع، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة: 1987.

2- بشير القمري، شعرية النصّ الروائي، ط1. شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط: 1991، ص 87.

3 -Catherine Kerbrat, Les Interactions Verbales, Ed: Armand Colin. Paris : 1990, P 17

ثرية ومتنوّعة وطرائق متميّزة في إبداع صورة اللغة سواء على مستوى أسلبة السرد في مغايراته المتعدّدة الأشكال المكتوبة والشفوية، أو في التفاعلات النصّية التي يستعير فيها بنيات نصية ذات مرجعيات مختلفة، ويدخلها في علاقات خفية أو جلية داخل النصّ الروائي. وتتمظهر في أشكال مختلفة، حدّدها **جيرار جينيت** بالتعاليات النصّية **Transandances Textuelles** وكان باختين قد اشتغل من خلالها في ما سمّاه بالحوارية التي من أهم مظاهرها الأسلبة والمحاكاة الساخرة والتهجين والتناص.

فأما **الأسلبة**، وهي أبرز نمط من أنماط الرواية الحوارية، فتظهر في الملفوظ الواحد، لغة واحدة مقدمّة في صورة محيّنة **actualisée** لا يمكنها أن تحصل على هذه اللغة إلا إذا قدمت بواسطة وعي لغة خفيّة تعمل بشكل غير مباشر أي : لغة مباشرة (أ) مع ومن خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد[1] وفي هذه الرواية عمد **مرتاض** إلى مجموعة من اللغات التي تؤطرها لغة حلقة الراوي الشعبي منذ بداية الرواية حيث الشيخ «يتهدج صوته، تطول لحيته البيضاء، يغمض عينيه، يستخرج أنفاسه كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل، أجهده التعب، يسترسل وكأنه يهمس[2] فمن خلال هذا التقديم نتوقع ما سوف تكون عليه طبيعة اللغة الروائية التي ستروى على لسان هذا الشيخ، وفي فضاء الحلقة التي يتكوّن من متكلم ومستمعين؛ لذلك لا نستغرب هيمنة الأفعال الموجّهة منذ البداية، والتي من أهمها فعل الكلام **اسمعوا** المقرون بالتعبير عن وضعية المخاطبين مثلما جاء في قوله: اسمعوا يا حضار، يا أصحاب الحلقة الأبرار، اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار، وما رويته عن الأسلاف الأخيار... اسمعوا

1- يراجع حميد لحمداني أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ط1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب: 1989 ص 87-88.

2- الرواية، ص 3.

وعوا، وصلوا على النبي المختار[1]... وسوف تفرض هذه اللغة مضامينها التي عادة ما ترتبط بالعجائبي والخوارقي والغريب، لميل من يحكى لهم مثل هذه الحكايات من العامة إلى الاستمتاع بها، وسوف يفرض هذا التلقي أسلوبه كذلك، والذي تطغى عليه أفعال التوجيه من أمر ونهي وإخبار، يسعى معه الراوي إلى الاستدلال بالحجة والبرهان الذي اقتضى هو الأخر الاستناد إلى طريقة رواة الحديث النبوي الشريف، المتمثلة في الإسناد مبرزا نسبة الرواية إلى مصدرها، ودرجة صحة الرواية. فقد أكد الشيخ الراوي منذ بداية الرواية أن هذه الحكاية ليست من نسيج خياله إنما هي رواية رواها له السلف من الرواة الموثوقين فيقول: «اسمعوا يا أهل الحلقة الأبرار... حدثنا الراوي الموثوق عن رواة موثوقين، أنه ثبت لهم باليمين والقطع أن هذه الرواية التي سأحكي لكم متوارثة متواترة عند أهل جبل قاف، فكان الشيوخ يحكونها في سهراتهم البديعة على ضفاف نهر الخمر التي لا تسكر»[2] غير أنه كما يبدو إسناد مضلّل مما يؤكد وظيفته الفنية وأن المؤلف أسلب لغته الروائية مستعملا طرائق من الأساليب التراثية ذات المدلولات المختلفة التي تستجيب إلى طبيعة صنعة الشكل الروائي فتتجاوز المنولوجية التي تفرضها الغنائية وهيمنة الصوت الواحد- ظاهريا- كما تتعالى أيضا على المباشرة والتقريرية التي تفرضها الإيديولوجيا، ولذلك وجد في أسلوب **الإسناد** ما يجسّد حوارية اللغة التي تعكس بدورها حوارية الوعي فيقول: «شاع في بعض الروايات الضعيفة أن **عالية بنت منصور** كانت زفت لأمير الملوك الكبار، فكان **جرجريس** يعشقها، لذلك اختطفها ليلة عرسها قبل أن يدخل عليها زوجها... وهذه الرواية مكذوبة ومقطوعة السند...

1- الرواية، ص 3.

2- الرواية، ص 5.

ويذهب بعض الرواة الذين يتزيدون في أخبار الناس إلى أن عالية بنت منصور كانت تقيم بعين وبار...لكن هذه الرواية أيضا أضعف من الأولى...بل الصحيح أن عالية بنت منصور أنقى من ذلك وأطهر»[1].

لئن كانت طبيعة الإسناد تعكس الوقائع المتخيّلة التي تدور حولها الرواية، وتحيل إلى غموض رؤية المؤلف حول ما جرى في الجزائر طيلة مرحلة الأزمة في التسعينات، فإنها كذلك، ومن منطلق التجريب في الكتابة الروائية، من أجل الخروج من أزمة **الرواية الحالة** التي طغت على هذه المرحلة، تعكس هاجس **مرتاض** في البحث عن لغة مغايرة حتى وإن كنا نفترض كذلك أن تصوير وقائع التناحر باسم الدين لا يمكن أن نعبر عنه إلا **بلغة الدين** الذي يشكل **الإسناد** أحد وجوهها، فحين نصدم في واقعنا نلجأ إلى الماضي لنستلهم منه حتى اللغة التي نتكلمها، ولذلك نجده يتمثّل لغة التاريخ لمحاكمة التاريخ، فيغوص في الوقائع ويتتّبع أسبابها ويحاول أن يصل إلى الحقائق من خلال المقارنة والتحليل، وتلك لغة المؤرخ التي تتداخل مع لغة الحكي لتجعل القارئ يتابع الرواية بعقل الشغوف بالحقائق وخيال المستمتع بالغرائب، حين يقص عليه قصة أهل الروابي السبع وكيف كانوا إخوة متّحدين ثم كيف تفرقوا وصاروا قبائل متناحرة، وكيف تكالبوا على قصر عالية بنت منصور، وسعى شيخ كل قبيلة إلى الاستيلاء عليها وعلى قصرها، ويجمعون على أن عالية تمثل هدفا يجب إدراكه بأية وسيلة ولو بإراقة الدماء، ولذلك أصبح الكره والحقد جزءا من حياة أهل الروابي السبع، بل حتى عندما سعوا إلى عقد مؤتمر من أجل إبطال التناحر والتقاتل في آخر الرواية، لم يستطيعوا تجاوز حقدهم لبعضهم البعض فداهمهم الطوفان فتشظى كل شيء.

1- الرواية، ص67-68

إن هذا التشظي تعكسه أنماط الأسلبة المختلفة التي لا يمكن أن تكون عاملا من عوامل إقصاء الحدث لحساب حدث القول، بمعنى أنه لا يقدم الرواية بصيغة كيف حدث الحدث وإنما بصيغة ماذا حدث، فأصبحت اللغة في حد ذاتها موضوعا للسرد مثلما أشرنا آنفا، ويتجلى ذلك من خلال الصنعة اللغوية التي يستعملها والتي تعيدنا إلى لغة **المقامات** وما تتميّز به من سجع وتكرار صيغي وتشاكل صوتي ومعنوي وغيره كمثل قوله: « يا بهية يا حبيبة يا نقية،يا صاحبة الحسن والجمال، يا ذات الغنج والدلال، يا طاهرة، يا ساحرة، يا صاحبة القصر العظيم، والشأن المجيد، يا علية... جئتك حافيا ماشيا، مستعطفا مسترحما، فهل تقبلين قربي؟[1]» ولقد بلغ به هذا الترف اللغوي درجة جعلته يلجأ إلى تشقيق الكلام على بعضه فيورد المترادفات والمتضادات الكثيرة مما جره إلى شكل آخر من أشكال الأسلبة التي لا تكون مقاصد الكلمة المصوِّرة فيها على وفاق مع مقاصد الكلمة المصوّرة بوصفها وجهة نظر مثمرة. بل تصوّره عن طريق تهديمه الفاضح وهي ما أطلق عليها باختين المحاكاة الساخرة[2] **parodie** ويتجلى بشكل واضح في توظيف أسلوب الدعاء الذي عادة ما يتلفظ به رجاء في الله لتحقيق هدف يعود على صاحبه بالخير، وفي ظل صراع الإيديولوجيات الذي يبرز في الرواية ويجسده شيوخ القبائل، نقرأ أدعية تذكّرنا بالصيغة الأصلية التي وردت بها، وفي الوقت نفسه تحطّمها من خلال مقاصد أخرى تعكسها الصيغ التي يرد بها الدعاء على لسان أحدهم كقول **شيخ بني بيضان** أثناء صلاة الاستسقاء «اللهم أنزل علينا مائدة الكفيت التي آثرت بها أنبياءك وأصفياءك، حتى نقوى على المباضعة والمضاجعة[3] نلاحظ هنا كيف يسكن هذا

1- الرواية، ص 5.

2- باختين، الكلمة في الرواية، ص151

3- الرواية، ص 119.

الدعاء دعاء **سيدنا عيسى** حين قال «اللهم ربنا أنزل علينا مائدة من السماء تكون عيدا لأولنا وآخرنا وارزقنا وأنت خير الرازقين[1]» غير أن أهداف اللغتين ليست على وفاق، فإن كان **سيدنا عيسى** يدعو من أجل شحن رفاقه بالقوة وتكون المائدة حجة على المنكرين ودليلا على صحة نبوته، فإن **شيخ بني بيضان** يسكن لغة هذا الدعاء أغراضا أخرى، فبدا التضاد واضحا، ونقف على طريقة في الأسلبة قائمة على الهدم الذي يبرز تصويرا ساخرا للتناقض الذي يسكن فئات تستغل الدين بكل أشكاله لاعتبارات شخصية وتجعل منه وسيلة تأثير وشحذ للنفوس الضعيفة لممارسة فعل الانتقام الذي تجسده هذه الأقوال (الدعاء) من **شيخ بني بيضان:** «اللهم أرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل حتى تجعلهم كالعصف المأكول» و«اللهم أحرقهم بنار حامية تسود وجوههم يوم تبيض الوجوه حتى يصيروا فحما هامدا وجمرا خامدا»[2].

إن هذه الطريقة وإن كانت تستدعي الأسلوب إلا أن النصوص تبقى محملة بموضوعاتها، مما يسمح للقارئ بالمقارنة بهؤلاء القوم والقوم من الكفار الذين ذكرهم الله في القرآن، الأمر الذي يؤكد جوهر الصراع في الرواية والواقع؛ حيث تسعى كل إيديولوجية إلى تكريس الغلبة عن طريق إلغاء وهدم ما عداها، ولعل في توظيف أسلوب الدعاء بهذه الطريقة ما يدل على أن **الأسلبة** لها قصديتها الخاصة في الوقت الذي تتّسع فيه إلى مقاصد أخرى تجسّده تعددية الأصوات ووجهات النظر، الأمر الذي لا يتسع فيه أي خطاب آخر حتى وإن كان مغرقا في الإيديولوجية أو السياسة لاحتواء هذه المقاصد. ذلك أن **الأسلبة والمحاكاة الساخرة**

1- سورة المائدة الآية 114.

2- الرواية، ص 120.

على وجه الخصوص تجسّد قرائن الوجود الضمني للمتلقي وتحقق الشرط التواصلي وفاعلية فضح النوايا التي تضمرها كل فئة وتجسدها خطاباتها، ومن ثم يقف القارئ عند نوع من تعرية الواقع ونقده.

هكذا، إذن، وإن كان الخطاب الروائي متكئا على خطابات دينية تراثية، فإن أفق تلقي هذه الخطابات سوف يكون أفقا مختلفا ومتعارضا مادام قد أصبح مجرد أداة للسياسي، وربما يكون هو السبب نفسه الذي يجعل السردي في الرواية يتراجع، ويتضخّم النص بعد أن يغرق السارد في الوصف والمعاودة اللفظية، ونقرأ استغراقا في الخطاب، حيث الردي النصي، من تلاعبات أسلوبية ولفظية تصب في دلالة واحدة وتكرر المعنى لتؤكده، كما أشرنا إلى ذلك سابقا. غير أن هذه الطريقة ذاتها مكنت من استثمار معظم الأساليب التراثية انصهرت كلها في غرائبية مفرطة وأسطورية مهيمنة وخاصة حين يرتبط الخطاب **بعالية بنت منصور** المرأة المتشظية بين رغبات شيوخ الروابي السبع.

نستطيع أن نقول إن طابع الأسلبة التراثي والديني على الأخص قد أسبغ على الخطاب الروائي نوعا من المفارقة التي تتعذّر ترجمتها، لكنها توحي إلى نوع من البطولة المفرغة والأصالة المزيفة، ويظهر ذلك في التعارض الذي يبطّن الأسلوب الموظّف و«الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية يتصادم هنا بالضرورة مع سيد الدار الأصلي ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية»[1] مثلما لاحظنا ذلك في أسلوب الدعاء؛ حيث نحس بنوع من التعمّد في استدعاء الكلمة الغيرية، ولأن **مرتاضا** أراد أن يحاكي محاكاة ساخرة أسلوب شيوخ الروابي السبع، فإنه في الوقت نفسه أراد الوصول إلى الرؤية التي تصدر عن هؤلاء، وعن طريقة

1 – باختين، شعرية دوستويفسكي، ص282.

تفكيرهم، والاستراتجية المفتعلة لخطاباتهم فنقف على نوع من التهكم أو التقويم الخفي، يقول: «وأنتم لا تتعلمون.ولا تصلّون ولا تزكّون.ولكنكم تنكحون وتأكلون لحوم البشر. وتشربون دماءهم.فتعيشون على الاغتيال الذي هو أساس الحضارة التي ستقيمونها إن شاء الله فيما سيستقبل من الزمان حين تبرد الشمس وتتقلص وتتلاشى في الأكوان السحيقة فينتهي كل شيء من على هذه الأرض» [1].

نلاحظ كيف يقرن الأسلوب الساخر هنا بين الطبيعة والشذوذ، وينزل بهؤلاء الأسياد الذين يعتقدون أنهم أبطال إلى الحضيض، وملامح القذارة نفسها تتكرّر وبطرق مختلفة عند شيوخ كل الروابي، ولذلك جاءت خصائص بنية الصورة الساخرة في الرواية محملة بطرفي التناقض: خير/شر، أعلى/ أسفل إنساني/حيواني، إنس/جن، واقع/حلم... و«طرفا التناقض يجتمعان مع بعضهما وينظر أحدهما في وجه الآخر، وينعكس أحدهما في الآخر، ويعرفان ويفهمان بعضهما البعض» [2].

تلتقي روايتا **مرتاض والسائح**، إذن، في **حواريتهما**، حيث تحيل كل واحدة منهما وبطريقتها الخاصة إلى محاولة لتغيير الكتابة الروائية عندهما، وهما يسعيان إلى الخروج عن النمط الإيديولوجي للرواية الذي كان قد مارساه من قبل، أمام هذا الواقع الجزائري الذي عرف منذ أواخر الثمانينات تحولات خطيرة تقوض بفضلها كل شيء وجعل الإنسان يفقد إيمانه بكل شيء، وبدا المتخيل الاجتماعي الذي راح الروائي الجزائري يبحث له عن طريقة لتشخيصه ويكشف عن آليات اشتغاله وطبيعته ومظاهره وذلك من خلال اشتغال خاص على اللغة.

1- الرواية، ص94.

2- باختين، شعرية دوستويوفسكي، ص360.

ولقد وقعت كلتا الروايتين على مظاهر التحول، ولعل في نهاية الروايتين: الأولى: "**أنا ذاهب أنت راحل دمرتنا حماقات البشر**" والثانية: "..**الطوفان**" ما يعبر عن انقلاب القيم وعدم جدواها وبالتالي ضرورة البحث عن البديل الذي لا يبدو واضحا، لكن **الرحيل والطوفان** يصبحان علامتين على انبعاث جديد وفيهما تنبثق اللغة تشخيصا لمركزية سلطوية عبر مشاهد تفسخ القيم والأخلاق في **ذاك الحنين** وزوالها وتجذر اللاإنسانية التي كرسها الانقسام والتناحر على السلطة في **مرايا متشظية**، حتى غدا الموت في الروايتين ممارسة معلنة تفضح الذات وتحررها من كل شيء وكلاهما يعكس «ممارسة شهوة الكلام والحلم والجري وراء تغيير اللغة»[1] بعد ما كان من قبل جري وراء تغيير الواقع.

في **ذاك الحنين** يقوم السائح باستيحاء اللغة الشفاهية بمختلف مستوياتها لغة القوال والمداح والساحرة والبغي والسارق.. وغيرها من الفئات الاجتماعية المختلفة والممتلئة بطاقات التعبير والقدرة على التشخيص الذي يفيض على ما يشخص لأنها لغات تحيا في منطقة الممنوع والمحرم وتستثمر آلياتها بداخلها فيغدو الاستثمار عطاء لا ينضب والعطاء طاقة لا تستنفذ. وبطابع الخرافة والأسطورة يشخص زخم الفئات الاجتماعية المختلفة والضاربة في أعماق الجزائر المنسية حتى يغدو النص وكأنه «نتف لغات وتفريغ ذاكرات أناس يموتون في كل لحظة أو أنهم عادوا بعد الموت ليتحدثوا عن تعلقهم بالحياة، كأن النص أيضا نوع من «**حوارات الموتى**» ما دامت الحدود غير ممكنة بين الموت واللاموت داخل حرب لا تنتهي إلا لتبدأ»[2]. ولعلها نفسها الحرب التي يقودها شيوخ القبائل أو الروابي السبع في رواية **مرتاض**

1- محمد برادة، أسئلة النقد أسئلة الرواية، ط1، الدار البيضاء، المغرب: 1996، ص53.
2- محمد برادة، أسئلة الرواية، ص49.

وتشخصها علامات النص وتمظهراته الأسلوبية، حتى وإن كان التعدد اللغوي عند **مرتاض** يبرز أكثر على المستوى الإيديولوجي، والتباين يظهر ضمن تشخيص الصراعات بين هذه القبائل وتجسيدها مرجعيات اللغة المختلفة، ويكون لهذه المرجعيات ذاتها مهمة تقويض ذلك التجانس الظاهر في النص والذي تبرزه اللغة الفصحى التراثية الدينية، ولذلك نجد التاريخي والأسطوري والصوفي والديني واللغوي كله يثير لا تجانسا عند القارئ ويحمله على التأويل. مثلما تعكسه الفقرة الأخيرة من الرواية **القائلة: قال الراوي:**

بلغنا أن من الشيوخ من شكّ في أن تكون هذه الحكاية وقعت كما سردها شيخ الحلقة هنا. وهم يشككون خصوصا في أن يكون حدث طوفان الدم، أصلا. بل عدوا ذلك من أساطير الأولين. وإنما الذي ثبت في أخبارهم أن أهل الروابي هلكوا بزلزال جعل أعالي الروابي أسافلها، وأسافلها أعاليها.فأمسوا ولم يصبحوا؛ إلا الذين كانوا يرفضون الاغتيال من أهل الروابي، فإنهم فتحت لهم أبواب عالية بنت منصور فآووا إليه. وكان مفتاح الدخول إليه: لا اغتيال لا ظلام، بل محبة وسلام. وزعم أهل الأخبار أنهم وجدوا ذلك مدونا في كتاب "سؤر الجوابي، في عجائب الروابي" الذي ظل محفوظا بين الودائع في جبل قاف. وقيل بل في خزائن عين وبار ببلاد الجن، إلى يومنا هذا، والله أعلم."[1]

إنها تعكس ترددا وتشكيكا فيما كان قد قام به الشيخ في حكايته، على الرغم من أن التشكيك كان منذ البداية بمثابة الاستراتيجية التي يختبئ في كنفها القارئ ليؤكد التحول المذهل الذي عاشته الجزائر، وكان لا بد أن يعكس تحولات مذهلة في الخطابات وظلت الحقيقة غائبة.

1- الرواية، ص249-250.

هي، إذن، دعوة إلى إمكانية تشخيص السياسي والاجتماعي بطريقة مغايرة، فيعكس وعيا بتعدد الحقيقة **وتحول المتخيل،** وربما هو السبب الذي جعل اللغة تصبح بمثابة البطل، لأن الكلام (اللغة) أصبح الحقيقة الوحيدة في الواقع والمتخيل على السواء، ما يفسر غياب برامج سردية واضحة المعالم، وبدا البسط في الكلام وإفضاءات اللسان المختلفة تجسيدا لعالم الموت بأشكاله المختلفة، كما تعكس في الوقت نفسه: «خطابات عالم العاجزين عن الهرب الذين يبتدعون الحياة عبر الكلام والتذكر وملأ ثقوب الحكايات بالإضافة أو الحذف عندما لا يعود للحياة سوى معنى انتظار الموت، فإن الكلام قد ينفع في تحمل قسوة ذلك الانتظار»[1].

عمل **الحبيب السائح** على تحقيق التلامس بين الشفاهي والكتابي من خلال إبراز التلفظ المختلف كما تتزاوج في رواية عبد الملك مرتاض لغة الحديث والتأمل في الخطاب والوصف. ليس من باب إعادة تكريس لغات وأساليب تراثية باستحضار سياقاتها وآفاق الانتظار التي أنتجتها في إطار تلك السياقات، ولكن بإمدادها بأبعاد جديدة ووضعها في علاقات تفاعل وحوار مع لغة في سياق الحاضر وما تمثله من أنماط الوعي المختلفة. كما استطاع مرتاض وفي ظل الوحدة أن ينشئ الاختلاف.

لقد تبيّن لي وأنا أعاين هذا النوع من نصوصنا الروائية، أنّ الاقتراب منه بآليات علم السرد الحديث، هو تجنٍ عليه، وإهدار لقيمته؛ لأنّه يفرض منهجه في التعامل معه، لأن له خصوصية في الرواية الجزائرية وخاصة في تلك الفترة التي فقدنا فيها معنى السرد، وأصبحنا نقرأ نصوصاً لا تختلف كثيراً عمّا توررده الجرائد اليومية من أخبار عن الإجرام والاغتيالات، فافتقدت حتى الطريقة المستوردة في

1- أسئلة الرواية، ص47

كتابة الرواية، في حين يمكن لهذا النوع من النصوص أن يؤسس لرواية عربية أصيلة في الجزائر، ويعبّر عن حداثة الانتماء لا انتماء الحداثة. وإذا ما وعى هواة الحداثة والتجديد أنه بإمكانهم أن يصبحوا مجددين حداثيين من أجل أن يضفوا شيئا جديدا للرواية، تصبح مطبّات التجريب التي يضعون فيها أنفسهم مجرّد نزوات أرادوا أن يقدموا من خلالها أنفسهم بأنهم مختلفون فراح بعضهم يصوغ نصوصا مبرمجة أو طرائق مختلفة من الكولاج الذي وإن أثار انتباه القراء، إلا أنه لم يستطع أن يعبر عن حساسية جديدة في الكتابة، بل كرس ما سماه البعض بالجينيالوجيا الضائعة التي نرصد، فيما بعد، مظهرا من مظاهرها.


الفصل الرابع
مفارقات المتخيل



1- تجليات الصناعة الظرفية للمتخيل

لا أحد ينكر أن المشهد الثقافي لأي بلد يتشكل ويتحول ليعكس تحول الواقع وأشكال الوعي والرؤى، ومن ثمة تغير أشكال التعبير دون أن يغيب ذلك الخيط الذي يجعل كل مشهد حلقة في سلسلة أدبية إذا كان الأمر يتعلق بالإبداع الأدبي، فينتج كل مشهد حساسية جديدة تصبح فيها الكتابة اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات.

غير أن المعاين للمشهد الروائي في التسعينات يتبن أن الحساسية الجديدة اقترنت بالروائيين أكثر من الرواية. فنسمع بعض الأصوات التي تدعي أنها أتت بما لم يأت به الأوائل ويتجاوزون من قبلهم ويرفضون مقولات كرواية الشباب. والحق أنهم بهذه المواقف يرمون بأنفسهم في مطبات التجريب، ولا يصنعون ما من شأنه أن يدخل روايتهم ضمن الحساسية الجديدة في الكتابة، والسابق شرط لولادة الجديد وتلك هي قوانين جينيالوجيا الأشكال الأدبية والإبداع عامة.

ولقد أدى ضياع هذا الشرط في بعض روايات التسعينات إلى بعض الظواهر التي من آثارها: اضمحلال هوية الرواية ذاتها وموت السرد وتضخم النصوص، وعدم تنظيم التجربة بواسطة عملية الكتابة كعدم القدرة على تحيين القيم المجردة التي ينطلق منها السارد، وانحسار دور ومكانة المتلقي في الرواية حيث أعادتنا هذه الروايات إلى التلقي المريح التي تجعل القارئ يتلقى ولا يفكر.

لعل أول شيء يدل على هوية الرواية هو لغتها لأنها النسق الذي يؤلف بين عناصر العمل الروائي، حتى إن استخدم الروائي «المونولوج والإحالات الخارجية وأشكال الحوار والنصوص المختلفة، فإن ذلك لا يمنع اللغة وهي هوية قبل كل شيء، أن تكون مادة كتابة تكتسح العلاقات جميعا بما في ذلك السارد ذاته... الذي وإن انفتح على التاريخ والتصوف والسياسة يذيب الأزمنة المختلفة في زمن لغوي متجانس»[1] ولعل من أولى آثار هذا الزمن اللغوي المتجانس عدم الإحساس بالصنعة والتقريرية على السواء، بحيث يجعلنا الروائي نقرأ واقعا من لغة حتى وإن كان موضوعه الواقع ذاته بكل تفاصيله، بل نكون في حالة نشعر من خلالها أن «الخطابات المنقولة موضوعات وأدوات لتمرير وهم واقعي وواقع وهمي ثانيا، أي أننا من الناحية الفنية سنكون مضطرين إذا أردنا الإعلاء من شأن السرد، إلى تسريد السرد ذاته، للتخلص من وهم الواقعية ومن الأشكال الظرفية المرتبطة أساسا بتوجهات غير أدبية لا تصمد أمام كرامة الفن»[2].

وذلك ما نجده مثلا في **بعض الروايات** التي نمثل لها برواية **احميده عياشي** "**متاهات ليل الفتنة**" التي كتبها أثناء الأزمة، حيث جسّدت مثالا لظرفية الشكل الروائي، وكيف يصير الخطاب التاريخي المنقول ناقلا، وفيما يحاول ترهين التاريخ نظرا للتشابه بين أمير إرهابي اسمه **أبو زيد**، وشخصية تاريخية مارست القتل هي **أبو يزيدالنكاري**، نجد التاريخ يعوّق النص الروائي، على الرغم من أن مرجعيات النص تلعب دورا مهما في جعل النص متعددا تكتسب اللغة من خلاله أبعادا دلالية لا نهائية ونقرأ من خلالها الماضي والحاضر ونشتشف الآتي.

1- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء: 1999، ص 239.

2- السعيد بوطاجين، كتاب الملتقى الرابع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، ص35.

في رواية **متاهات ليل الفتنة**، يعمد الكاتب إلى التاريخ ليقتبس منه نصوصا تفرض هيمنتها، ليس من خلال الإعلان عن مصدرها فحسب حيث يذكر أنه قرأ كتبا من التاريخ، واستحضر شخصيات تاريخية، كشخصية **أبي يزيد النكاري** الذي عاش في القرن الرابع الهجري وعاث في الأرض فسادا، ويعلن الكاتب تفاجأه من التشابه الموجود بين **أبي يزيد** الواقعي **وأبي يزيد** التاريخي، فراح يسقط من الأوصاف الخلقية والخلقية على الثاني ما تفرضه صفات الأول بالإضافة إلى الاسم والكنية، بل إننا لا نكاد نعثر من خلال المسار التصويري الذي أورد فيه الإرهابي إلا على صور القتل والسبي والتذبيح والتي يؤكدها لباسه وجحوظ عينيه والشرر الذي يتطاير منهما[1] وهو تطابق قد يوصف على أنه تناص يقوم على المحاكاة، أو أن شخصية الإرهابي **دلهوم** هي امتداد لشخصية أبي يزيد، في وحشيتها ودمويتها، غير أنه من ناحية بناء الشخصية تعبر عن نوع من عدم التريث في إعطاء بطاقة دلالية وافية لهذه الشخصية. وحينما أحس الروائي تقنيا بهذا الخلل رجع إلى طفولتهما بنفس الطريقة في إحداث المطابقة من أجل ملء البياض الدلالي لهذه الشخصية، ما يعني أن الكاتب غير قادر على جعل القارئ يحدث هذا التطابق، وخاصة عندما يعلن في الصفحات الأولى من الرواية أن أبا يزيد ينبعث «من القرن التاسع، ينفض الغبار، يخترق الزمن المغلق بالنسيان وينقض على ماكردة»[2] وهي إشارة واضحة إلى هيمنة المحطات التاريخية المختلفة، بحيث ينقل صفحات بكاملها من الكتب التاريخية ويجمع بين القريب والبعيد، وينتقي من لحظات زمنية مختلفة ما يبرر الدور الذي أعطاه للإرهابي، فيركّز على لحظات الخلاف والاختلاف بدءا من الخلاف الذي حدث حول الإمامة والخلافة، ليؤكد الحقيقة الظاهرة أن الخلفاء الراشدين قتلوا بسبب هذا

1- الرواية، الصفحات: من9 إلى21.

2- الرواية، ص55.

الخلاف، وفي انتقالات سريعة ومبرمجة، تهيمن أسماء، مفرغة دلاليا إلى من دوالها، ليقول الفكرة المتداولة عند الجميع وهي **أن التاريخ بعيد نفسه.**

لا شك أن هذه الطريقة في استرجاع لحظات تاريخية بعينها وبعث أسماء شخصيات تاريخية قد أثر في بنية الرواية وجعلها أقرب إلى الملصقات الإشهارية المتعددة المصادر، ويتجلى ذلك من خلال الطريقة التناوبية التي يورد بها النصوص، التاريخية وما يمكن أن ينتمي إلى عام الواقع والذي جعل من تشابه الأسماء وسيلة للربط بينهما مثل قوله:

"عبد الرحمن قتل عليا
والحسن قتل عبد الرحمن
وعائشة خرجت إلى علي...وكان الدم.
انتظرنا عائشة أمام مدخل اسطاسيليس طويلا
" قتل الكثير من المسلمين والمشهود لهم بالجنة
وهم يحملون كالجدار، كالسد المنيع عائشة"
هل تعرفين يا الكسندرا أنني أحببت عبد الرحمن من أول لقاء؟"[1]

وذلك دون أن يعمل هذا التكرار على انسجام النص ويضمن اتساقه الدلالي.

ولعلها الاستراتيجية نفسها التي نلاحظها في رسمه الشخصيات التي تمثّل الواقع الإرهابي، فهي وإن لم تكن عرضية، فإنها لا تكاد تختلف في طريقة عرضها عما كان يعرض حينها في الجرائد اليومية من أسماء مقترنة بأحداث إرهابية، وهو تأكيد على الظرفية التي تحكمت في صياغة الرواية، وعلى هيمنة الصحافة التي لم يخف الكاتب انتماءه لها اسما وكتابة، حيث غدت الرواية أقرب إلى مذكرات **عياشي أحميده** الصحفي الذي يستجمع قصاصات الجرائد أكثر مما يصنع شكلا روائيا. بل إنه لا يتوانى في ذكر اسمه **عياشي أحميده،** ويصوّر

1- الرواية، ص270.

جوانب من سيرته الطفولية، وظروف تعليمه وعمله الصحفي وزملائه من الصحفيين الذين اغتالتهم أيدي الإرهابيين **كعمر أورتيلان، وبختي بن عوده** مما أسس لحضور مكثف للمؤلف بالتصريح والتلميح أحيانا، وإن حاول أن يستظل بشخصية **حميدو** الذي ليس سوى **احميده** وإن أظهره على أنه صديقه الذي يسكن معه نفس الحي، حي الزنوج بماكردة، منذ سنوات غادرا ماكردة وتوجها إلى العاصمة، من حين لآخر كانا يلتقيان في الجامعة وفي بارات العاصمة ثم التقيا مجددا في الصحافة»[1].

تبرز شخصية أحميده التي يشتق منها اسما مماثلا هو **حميدو**، لكي تكون مركز الأخبار، ونقل الصراع بين النظام والإرهابيين، ليقنع القارئ بما اعتقد بأهميته وقد كان متداولا لدى الصحافة الوطنية والأجنبية، وهو أن كلا الفريقين يسعى إلى السلطة، ولعله من الأسباب التي جعلت المؤلف، يصر على تعيينه المسبق للشخصية المحورية في الرواية، وهو **أحميده** للدلالة على التزامه كصحفي بفضح هذه اللعبة السياسية التي يمارسها النظام والإسلاميين على السواء، ويجعل الجنرال في الرواية يشكره عن موضوعه المنشور عن أزمة الطبقة السياسية، على الرغم من قساوته[2] فلا عجب أن تكون شخصية **احميده** الذات الساردة والشاهدة على الأحداث باعتبار وظيفة الصحافة؛ لذلك كان ورودها في الرواية مهيمنا، وتصبح الشخصيات الأخرى مجرد قناع له، ويصبح **حميدو وديدوح وعمر** مجرد أسماء ،حتى وإن ساهمت كشخصيات ساردة بتقديم الشخصيات، وتتدخل بضمير المتكلم لتؤكد شكلا من أشكال التكوثر الذاتي الشكلي للذوات وكأن الظرفي لم يمهله حتى في اختيار أسماء شخصياته ما دام لم يكلف نفسه بتخيلها، أي أن اشتغال **عياشي احميده** على المعانم الثابتة من اسمه، والتلاعب بها، يعكس ضبابية الأفعال والوظائف المنوطة بهذه

1- الرواية، ص 96.

2- الرواية، ص171-172.

الشخصيات، حيث وجدنا نوعا من الثبات، ولم نلاحظ تغيرات كبيرة طرأت على الشخصيات، ما يعني القيام بدور واحد في كل الرواية، الأمر الذي أضعف عملية التبئير وجعل الأدوار تبرز بطريقة مفاجئة، وتؤدي إلى نوع من التراكم الذي خلق عوامل جماعية تشتغل ضمن إطار إيديولوجي واحد، تتأرجح في الرواية بين التشبث بالسلطة، ومحاولة إسقاط النظام من أجل بناء سياسة أخرى هي الخلافة الإسلامية. أما الصحافة فتتأرجح بينهما سعيا وراء الحقيقة التي لم تظهر.

انعكس سوء التقدير الدلالي هذا على طريقة اشتغال المؤلف باللغة في الرواية التي بلغ بها حدا من التلاعب إلى درجة الإخلال بأهم مبدأ من مبادئ الخطاب وهو التواصل مع القارئ. وربما ذلك ما وسم الرواية على مستوى السرد بالرتابة وعدم التنويع في السرد، وفي الأصوات الساردة، وضعف التبئير، ما جعل الرواية أقرب إلى الرواية المونولوجية أو على النمط السيرذاتي الصرف، على الرغم من اتكائها على التاريخ، وتنوع الأسماء، وهذا يعني أن كثرة النصوص لا تصنع رواية حوارية، وأن الكتابة عنف تمارسه اللغة على الكاتب، وليس عنفا يمارسه هو عليها، ومحتمل أنه أحس بهذا الخلل، فتساءل بعد أن أورد احتمال أن تكون روايته "**ذاكرة الجنون والانتحار**" السابقة قد بشرت بالجنون فعلا، وبدأ يفلسف ما يشبه العجز بتساؤله عما يعني أن يكتب المرء في مجتمع لا يقرأ، بل تحكمه ديكتاتورية الشفوية[1] والغريب أن نصه جسد هذه الدكتاتورية حين لم يستطع إلا أن يوظف المظاهر الشفاهية للغة روائيا. ومرة أخرى وكما تتجلى المطابقة القسرية بين لغة التاريخ ولغة الرواية، فلا نبصر في التاريخ تجليا في اللغة الروائية. وتتمظهر أيضا ظاهرة اكتساح لغة الواقع المنقول ولغة الوظيفة الصحافية لفضاء الرواية، فيعمد لما اعتقد أنه توليد دلالي إلى نوع من التكرار والمعاودة المملة لألفاظ وعبارات بل حتى أصوات على مدار صفحات بأكملها كقوله:

1- الرواية، 85.

وذات مرة قال لوردة ما يلي:

"أبو زيد قصير القامة

أبو زيد كان يلبس دائما جبة صوف قصيرة..

قصير القامة أبو زيد

هزم أبو زيد عسكره فتح "سبيبة" أي نعم فتح سبيبة

وجنده صلب حاكم سبيبة أي نعم صلب حاكم سبيبة[1]

لقد كان من نتائج هذه الطريقة تغييب نظام الإحالة والربط وهما عنصران جوهريان في الأسلوب العربي، وانجر عنه نوع من التفكك وإن بدا ظاهريا أنه نوع من التبئير على فكرة أو موضوع أو حدث ما أو وصف شخصية ما كقوله:

بينما ظل رئيس التحرير يضحك

يضحك

يض/حك

حك

حك.

وكما جاء في وصفه الشيخ حسن قوله:

لم يتجاوز الثلاثين..أمرد، نحيل، شاحب اللون، نافذ النظرات سريع البديهة قوي الذاكرة، أسمر، جهوري، فارع الطول...سلفي.. لا يتجاوز الثلاثين

هو أمرد

هو نحيل

هو شاحب اللون

هو نافذ النظرات هو سريع البديهة

هو قوي الذاكرة[1]

1- الرواية، ص 12.

ويمضي الكاتب بهذا الأسلوب في المعاودة الصيغية، يعيد توزيع الجمل والفقرات بطرق مختلفة، وفي ذلك شطط لغوي كبير لا يضيف شيئا ذا أهمية وإن كان يضيف عناصر أخرى تعرقل مواصلة القراءة والتواصل.

وهذا النمط في التعبير له ما يماثله كذلك على مستوى الأحداث، حين نراه يستغرق في سرد ذكريات الطفولة اعتقادا منه أنه نوع من «النضال الدائب ضد اللاذاكرة، ضد النسيان، ضد العدم، ضد الموت وضد سلطة التفاهة، وضد سلطة العنف»[2].

ليست رواية **متاهات ليل الفتنة**، سوى نموذج للصناعة الظرفية للمتخيل التي لم يسلم منها إلا القليل، لكنها أثارت إشكالية علاقة الرواية بالواقع مرة أخرى، وهي إشكالية جوهرية جعلت الروائيين في التسعينات يتساءلون عن رواياتهم سواء داخل نصوصها أو من خلال الأشكال التي صاغوا بها هذه الروايات، الأمر الذي جعلنا نقف على مفارقات لو استثنينا ما أنجز من وحيها واحتكمنا إلى ما يجب أن تكون عليه الرواية الجزائرية، لحكمنا عليها بالموت أو الضعف أو الركود وغيرها من الأوصاف التي ألحقت برواية التسعينات.غير أننا وما دمنا أقررنا منذ البداية في حديثنا عن طبيعة المتخيل من حيث هو نتاج خبرة القارئ، قد لا يبدو الأمر بالنسبة إلينا سوى نوع من الطرافة التي امتازت بها الرواية الجزائرية في هذه المرحلة، فهي تجارب رفضت الانصياع ودأبت على صنع هويات متعددة بتعدد الآراء السياسية في الجزائر، واشتركت جميعها في صنع المتخيل السردي في التسعينات، وفق تصورات مغايرة للكتابة الروائية وإن كانت لم تخل من مفارقات، إلا أننا قد نجد لها سندا في الكتابة الروائية ما بعد الحداثية، في ما يشبه النص **المتشذّر** **texte fragmental** وهي طريقة في الكتابة تعتمد على الإلصاق، وعلى هيمنة الطريقة الإعلامية في عرض المعلومة.

1- الرواية، ص246.

2- الرواية، ص114.

2- التسجيلية الجديدة:

في الوقت الذي كان يحاول فيه الروائيون الجزائريون الخروج من أسر الكتابة التقليدية أو ما سمي بالتسجيلية في الكتابة الروائية، نجد الروائي **مرزاق بقطاش**، يصر على الاستراتيجيات التي تعد اليوم تقليدية، فالمونولوجية، وهيمنة الصوت الواحد، والصيغة السير ذاتية، والموضوعة الاجتماعية والسياسية والشخصية مما يطبع رواياته.

لقد استطاع **بقطاش** وعبر متخيله الروائي والذي يسير بتؤدة، أن يؤسس عالما سرديا متحفظا محافظا، لا يهوى التجريب ولا يحب القواعد التي تفرض عليه، لا يحب المغامرة؛ لأن الرواية عنده وببساطة «تجربة حياتية عميقة وليست تنظيرا يضعه هذا أو ذاك...ومجرد كتابة كلمة دم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فنا»[1] بل إنه يرى أن المعاناة تسبق المتخيل لتصنع منه علاقة حياة بالحياة، وهو، وبعد ما جرب صرامة القواعد الروائية في رواياته السابقة، والتي يعتقد أنه كان مقيدا بها، يعترف أنه يكتب بحرية، فهو يرفض أن يلجأ إلى وضع تصميم، حسبما تواضع عليه أهل الرواية، ويعلن أنه يضرب بهذه المعايير عرض الحائط في رواية دم الغزال التي تؤرخ لموت **الرئيس بوضياف** وحادثة اغتياله هو شخصيا عندما كان عضوا في المجلس الاستشاري، غير أن المعاين لهذه الرواية لا يكاد يجد اختلافا إلا في هيمنة المرجعية التاريخية لهاتين الحادثتين، فلقد ظل يسير على نفس النهج المونولوجي وإن تباينت أساليب علاقة النص الروائي بهذه المونولوجية.

لقد كتب مرزاق بقطاش "**طيور في الظهيرة**" و"**البزاة**"، وكانت **الثورة** الموضوعة النواة التي تتأطر بها ومن خلالها الأحداث والشخصيات مجسدا سلطة القواعد الروائية من خلال نمط توثيقي وتسجيلي لمراحل معينة من الثورة التحريرية، وخط سير ذاتي يهيمن عليه صوت المتكلم، امتد إلى روايتيه «**عزوز**

1- مرزاق بقطاش، دم الغزال، ط1، دار القصبة الجزائر: 2002، ص113.

الكابران» و«**خويا دحمان**» اللتين يتداخل فيهما الذاتي بالموضوعي، ويتبلور في روايتيه «**دم الغزال** و **خويا دحمان**» من خلال نزعتين: **الأولى** تعتمد على نـوع من التداعي القائم على استعادة مراحل حياة الذات الساردة في الرواية، و**الثانيـة** بما يقدمه من نقد للواقع، حيث تعرض فيها إلـى مـا يـشبه الإدانـة للرمـوز والسلوكات، وهو في كل رواياته يكره من خلاله الرواية على اتباع نهج معـين عرف به، يكاد يكون تعبيرا عن سيرة حياته وهو طفل من خلال شخصية **مـراد** إلى أن كبر من خلال سيرة **خويا دحمان** وتجسد صراحة في **دم الغزال** من خلال شخصية "**مرزاق بقطاش**".

لقد كانت الرواية في كل مراحله لا يشاركه فيها أحد، ولذلك تـساءل فـي رواية دم الغزال: «هل يستطيع أحد أن يزعم أنني لا أكتب روايـة»[1] قـد يكـون التساؤل متأتيا من إحساسه بعدم التجديد، أو ردا على من يتهمونه بأنه يعكس فـي رواياته مأزق الكتابة الروائية بسبب موضوع الثورة والمنحى السيري فيها. لكنـه يرى أن المعاناة الجماعية والتجربة الشخصية هي ما به تقوم الرواية، ولا بـد أن يكون من يتكلم في الرواية هو الذي يكتب في الواقع، لذا لم يتحرّج في ذكر اسـمه في رواية **دم الغزال،** وجعله عنوانا للقسم الثالث من الرواية، ولم يكتـف بالاسـم فحسب بل راح يسرد لنا في تسجيلية حادثة اغتياله واغتيال محمد بوضياف.

ففي الجزء الأول والذي يسجل فيه لاغتيال بوضياف وعنوانه «**ما قتلوه وما صلبوه**» يقف بقطاش على لحظات ما قبل الدفن ومراسيم التشييع من اسـتعدادات لاستقبال الجثمان في المقبرة، ثم يسجل لحظات التأبين وحضور رجالات الـسياسة والثقافة ومن بينهم هو، مرزاق بقطاش، وبين لحظات وصف حالة المشيعين، ثـم يحاول أن يتساءل عن أسباب العنف وعن جذوره في العالم وفي العالم الإسـلامي، وخاصة ما تعلق بالاغتيالات السياسية والإجرام السياسي.

1- دم الغزال، ص 112.

وفي القسم الثالث من الرواية المعنون: **مرزاق بقطاش**، يسجل لنـــا حادثـــة اغتياله بكل تفاصيلها وكيف نجا من الموت، ثم رغبته في تدوين الموت خاصة بعد أحداث أكتوبر **1988**. وبين القسمين التسجيليين، يعرض لنا الراوي رغبته في كتابة رواية عن الموت، بطلها مثقف أصيب بورم سرطاني في المخ، وبعـــد استئـــصال الورم، سكنه هم علم الأعصاب وازداد اهتمامه بأخبار الناس والمـــوتى، وأصـــبح يراقب ما يجري من نافذة شقته على المقبرة فيسجل حركات الوافدين إليهـــا مـــن خلال منظار، من مشيعين وعشاق ومدمني مخدرات، ما جعل أهله يعرضونه على الأطباء الذين لم يفهموا إصراره في إنشاء «علم الجنازات».

لا شك أن مرزاق بقطاش حين يطرح هذه الطريقة **القديمة الجديدة** في كتابة الرواية، ليس من باب غلبة حدث الاغتيال عليه، وإنما هي أشبه ما تكون تـــصفية حساب مع الكتابة الجديدة التي حاولت خلخلة سلطة الحيـــاة والتـــاريخ وعزلهـــا، بتأسيس مفاهيم وقواعد جديدة شكلت هي نفسها سلطة على الكاتب، فكان اعتمادهـــا مجرد تقليد أطلق فيه العنان للغة أو ما سماه الحبيب السائح الكتابة علـــى حـــساب الحكاية. لذلك يعلن في مواضع كثيرة من هذه الرواية أن « الكتابة الروائية تفـــسح دوني المجال للضغط على نفسي بعض الضغط، بمعنى أنني لن أجد نفسي مرغمـــا على السير في اتجاه معين.. وبذلك يكون في وسعي كتابة ما أشاء»[1].

وباختصار، يمكن القول إن **مرزاق بقطاش** يدخل الحريـــة ضـــمن تـــصور استراتيجي للكتابة الروائية، وهذا ما يدخلنا في النقاش الذي يمكن أن يـــدور حـــول خصوصية الرواية الجزائرية وحدود تفرد كل كاتب روائي، كما يطرح كذلك مسالة الأشكال الظرفية في الكتابة الروائية في الجزائر، وإلى أي مدى يمكن اعتبار الحرية مبدأ مهما في إرساء حقيقة الواقع الروائي في فترة معيّنة ما دامت «حقيقة قضية ما، لا يمكن أن تكون مؤسسة أو مستبعدة إلا في إطار الخطاب، أو بالأحرى في إطـــار

1- رواية دم الغزال، ص45.

خطاب نظري»[1] وهو الأمر الذي لم يطرح بجدية عند النقاد والروائيين الجزائريين، وذلك من أجل البحث عن رهانات جديدة، للكتابة الروائية بعيدة عن ادعاءات السبق والتميز أو إثبات صلاحية كتابة هذا على حساب الآخر، أو حتى الشك في وجود كتابة روائية ذات خصوصية، ولعل هذا ما يرتبط بالهاجس الذي يعلن عنه بقطاش في روايته **دم الغزال**، ويحرك تفكيره النظري الذي يتجسد في مسيرته الروائية، وتتلخّص في أن وقائع الكتابة الروائية تستنبط من حالات الأشياء باعتبارها مضامين قضوية تصاغ منها الحقائق بطريقة إشكالية وليس بمجرد ادعاء أو تصريح.

لا يعني هذا أن **بقطاش** جعل من روايته فضاء لطروحات نظرية كان بإمكانه الإعلان عنها أو الكتابة عنها منفصلة، وهو الذي يعد قارئا متميزا للرواية العالمية منذ أربعين سنة، إنما هي أسئلة تطرح على كل كاتب، ولا بد أن يطرحها على نفسه كل روائي، كلما اختلطت عليه لعبة اللغة باعتبارها مكونا جوهريا أساسيا للكتابة، تثير في ذهنه أسئلة من قبيل ماذا أريد أن أقول وكيف؟ وهل حالات الأشياء هي ما نقول، وهل يجب أن أتصرف بطريقة مغايرة؟

ودون أن ندخل في افتراض مناقشة أراد بقطاش أن يدخل فيها لمجرد ادعاء صلاحية ما يقول وما يكتب، ذلك أن الوصول إلى القوة الإقناعية لإثبات صلاحية أطروحته، يحددها فعل القراءة والتلقي، وقد استطاع على الرغم من إعلاناته المتكررة بعدم التقيد بقوانين الرواية أن يجسد ما يمكن أن نسمّيه بالقيمة الاجتماعية للكتابة الروائية، فهو، وبدءا من العنوان "**دم الغزال**" وعنوان القسم الأول "**وما قتلوه**"، استطاع البرهنة على التمرس بلغة تستوعب منطق التواصل مع القارئ من خلال علاقات تناصية مع المتنبي الذي استلهم بيتيه الشهيرين الذي يقول فيهما:

رأيتك في الذين أرى ملوكا كأنك مستقيم في محال

1- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، ط2، أفريقيا الشرق، بيروت: 1998، ص 80.

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغــزال

ومن خلال آية الصلب في القرآن الكريم، منتبها من خلالها إلـى تحـولات اللحظة التاريخية والسياسية والمعرفية أيضا، والتي قد يتشابه فيها المثقفون وعلاقاتهم بالحكام، ويتقاطعون إلى حد التماهي، فيقول: «مرزاق بقطاش يحاول أن يضع قدميه هنا وهناك في الحضارات... ويعتبر نفسه بحكم تكوينه العربي الإسلامي جزءا مـن القرنين الثالث والرابع الهجريين»[1] وليس الانتماء فحسب هو الذي جعـل الروائـي يستعير من المتنبي والقرآن، وإنما تشابه اللحظتين التاريخيتين والتاريخ البطولي لكل من **سيف الدولة ومحمد بوضياف** الذي راح ضحية الغدر والخيانة.

أما الجزء الثاني"**منطقة الأنبياء**" فهي تقف بالموازاة مع منطقـي التـاريخ والفن لتقدم علاقة متميزة مع الفن الروائي العالمي على الرغم من إلحاحه الحاسـم على عدم التقيد بقوانين الفن الروائي الصارمة، بل في طعنه الأسس التي بني عليها هذا الفن منذ القرن التاسع عشر. وكل ذلك بهدف التواصل مع القارئ بدون ضغط، كما اختار هو شخصيا أن يبتعد عن متاعب السياسة بعد أن زج فيها مـن خـلال عضويته في المجلس الاستشاري نظرا لانفصال السياسة عن مبادئ أساسية يحتاج المثقف دوما إلى تبرير غيابها إذا ما ظل منتميا إليها.

لقد تبين لنا مما سبق أن مرزاق بقطاش أراد أن يبرّر مشروعه الروائي الذي لا يستجيب لمقتضيات النسق الروائي الجزائري أثناء العشرية السوداء، فاتخـذ مـن التعالي والنقد في هذه الرواية أساسا في النظر إلى اللحظة التاريخية وإلـى الكتابـة الروائية، ربما لإيمانه فعلا بالحرية في الكتابة الروائية، على الـرغم مـن أن هـذه الرواية جعلته يعطي نصوصا يصنفها البعض بالبسيطة ويراها البعض الآخر نوعـا من الرواية السير ذاتية. و قد بصرت بها **تسجيلية جديدة** لما قد تحمله هذه العبـارة من تناقض، لأنه ومنذ **طيور في الظهيرة** وهو يبدو أنه يسعى إلى نموذج لا يعيد بـه

1- دم الغزال، ص106.

بناء نظرية جديدة للرواية بقدر ما يسعى إلى إحداث قطيعة مستدامة في نظرية الرواية، وهذه القطيعة ذات بعدين يتمحور **الأول** منها: حول التفكير في اللحظة التاريخية والسياسية والثقافية، ويجسد **الثاني**: البعد التواصلي للغة والتفكير في أساليب اشتغالها بعيدا عن التكلف والظرفية، لإيمانه العميق بأن سؤال الكتابة ينطلق منها، وهذا الفهم للكتابة الروائية يظل مرتبطا بالسياق الثقافي الجزائري، وليس بعيدا عن الحداثة الغربية، على الرغم من أنه يبدو رافضا أن تكون تجربته في الكتابة مجرد تكرار لنماذج غربية أو استنساخ لأساليبهم في الاشتغال على لغاتهم.

لم تكن التسجيلية حكرا على مرزاق بقطاش الذي عرف كيف يبرّرها، وإنما ارتبطت وبتفاوت برواية التسعينات على العموم، ولعل عناوين مثل **متاهات ليل الفتنة، وفتاوى زمن الموت، والورم، والمراسيم والجنائز والشمعة والدهاليز وسيدة المقام** وغيرها، تجسد الارتباط الوثيق بالأزمة الذي انعكس على بناء الرواية.

يرى **محمد ساري** بأن الرواية ولكي تقدم «رؤية للعالم مكتملة، وحكاية متجانسة لتحكي لنا بموضوعية وشمولية عن مجتمع ما، أو عن فئة اجتماعية محددة، ضمن رؤية واضحة المعالم متجانسة مع المسار التاريخي، عليها بترك مسافة زمنية بين لحظة وقوع الحدث ولحظة سردها لتسمح هذه المسافة الزمنية بالإلمام بكل تفاصيل الظاهرة الاجتماعية بإرهاصاتها الأولى بآليات التطور والتأزم وبمسالك الانفراج»[1].

يبدو واضحا من خلال هذا الكلام أن **محمد ساري** من دعاة **رواية التفاصيل** وهي قضية آمن بها منذ روايتيه **على جبال الظهرة والسعير**، وأكدها من خلال **البطاقة السحرية**، ورواية **الورم** التي كتبها في التسعينات، جسدت تجربة البحث في التفاصيل، التي تتأكد من خلال نقده وجهة النظر التي تؤكِد على الكتابة بدل الحكي أو التركيز على اللغة والخطاب، على غرار ما يذهب إليه **السائح** أو **عبد**

1- حوار مع محمد ساري، جريدة الخبر بتاريخ 19 جانفي 2000.

الملك مرتاض الذي يرى أن «الرواية الكبيرة الجميلة شديدة الحرص على عهـدنا هذا على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة، ولا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى النثرية الفجة المبتذلة»[1].

إن ما يراه **مرتاض** نثرية فجة يبرره محمد ساري بأنه «من الصعب جدا حينما تحكي حكاية تدور أحداثها في الواقع الجزائري المعاصر أن تتخلص من مطاردة وسيطرة اللغة الدارجة...من الصعب جدا أن نكتب نفس الحكاية بالعربية القديمة وتنطق الشخصيات بلغة الجاحظ، لأن ذلك لا يستقيم لا تاريخيا ولا دلاليا»[2] ولأنه يركز على الحدث يعترف بأنه في روايته **الورم** التي كتبها سنة **1995** «انطلق من مجموعة معطيات، وتنقل عبر عدة مناطق وأحياء ومدن، وكانت هي أساس الرواية لجمع المعلومات....وأحداث الرواية واقعية بما في ذلك المعتقل، فهناك شخص حدثني عن ظروف المعتقل، والمعاملات السيئة التي يعانيها المساجين هناك في الصحراء، هذا بالإضافة إلى استنادي إلى معلومات استقيتها من تجارب أحد ضباط الجيش الذي كانت لديه تجربة في هذه المعاقل التي خصصها النظام آنذاك للزج بعناصر الفيس والمتعاطفين معه»[3].

واضح من هذا الاعتراف، المسار الذي اتخذته بعض روايات التسعينات وكيف جسدت الرواية الأحداث بالتفاصيل التي يمليها هاجس البحث عن الأسباب التي أدت إلى هذه الأحداث الإرهابية ومن خلال فصول الرواية الثمانية عشر، يتأرجح الروائي بين قضايا شائكة لم تسطع الخطابات السياسية أن تجيب عنها، ولقد انعكس هذا التأرجح على لغة الرواية التي تتجاذبها الفصحى والعامية، وفي أحيان كثيرة في غير

1- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر: د.ت.ص11.

2- حوار مع محمد ساري، جريدة الأحرار بتاريخ الثلاثاء 8 ديسمبر 1998.

3- حوار فتيحة زمامش مع محمد سري في الخبر الأسبوعي، (حوارات).

موضعها على الرغم من أن الروائي كان يرى ضرورة أن يكون الحوار في الرواية بلغة الشخصيات استنادا إلى نظرية باختين في التعدد اللغوي.

إن هذا التأرجح يعكس الارتباك الذي أوقعت فيه الأزمة الروائيين الجزائريين. ونلمس هذه الحيرة من خلال الاختلافات والتحولات الكبيرة التي نلاحظها في الكتابة الروائية، ولعل ذلك ما جعل **محمد ساري** يصف روايته **بالواقعية** ذلك أن «وقائع كثيرة مشابهة لأحداث الرواية حدثت فعلا في مناطق متباعدة من الوطن، وكثير من القراء اندهشوا لقوة التشابه بين أحداث الرواية وبين ما يجري في الواقع»[1].

نستنتج من هذا، أن المظاهر الأكثر تحديدا لقيمة الرواية فنيا هي الواقعية التي ينفي أن تكون تسجيلية، ولعل الروائي قد عثر على عصب **واقعية جديدة** ليست انعكاسا للواقع، ولكن هي امتزاج التاريخي والنفسي من خلال شخصية **كريم** الذي تتبع تحولاته النفسية الجوهرية حتى يؤثر في التاريخ، وفي هذا المجال يتحول الذاتي إلى تعميم نموذجي يدين من خلاله الكاتب سياسة الاعتقال، ويحاول إقناع القارئ بأسباب للأزمة كان يتداولها المواطنون البسطاء في مناقشاتهم، ولم تعبر عن رؤية خاصة للعالم.

لقد كانت تحولات سلوكات **كريم** تجري وفق قانون الصراع من أجل البقاء، ولقد قاده الروائي إلى مرتبة **نائب الأمير**، وكأنه أراد أن يبين للقارئ أن الإنسان يستطيع أن يعيش و يترقىّ وفي إطار نظام آخر من القيم الأخلاقية والاجتماعية.

يروي لنا **ساري**، إذن، قصة ككل القصص التي كانت تحدث، بطلها رجل ككل أبطال هذه الأحداث في الواقع، وهي كما نرى تقترب إلى حد ما من المفهوم الواقعي الفني لا الإيديولوجي للواقعية التي لا يكون فيها هدف الكاتب «أن يروي لنا قصة، أو يمتعنا أو يؤثر فينا، وإنما يحملنا على التفكير، وإدراك المعنى العميق والمتواري للأحداث..لأن الرواية الواقعية حسب **موباسان**...هي التي تدفع إلى تفكير عميق حول المجتمع، وتبرز كيف تتجابه الأهواء والمصالح –مصالح برجوازية،

1- حوار الخيّر شوّار مع محمد ساري في اليوم الأدبي.

مصالح المال، مصالح الأسرة، مصالح سياسية- وأيضا كيف تتحول الأذهان تحت تأثير الظروف المحيطة»[1] غير أن رواية **الورم** تبدو في واقعيتها موجهة منذ البداية نحو خاتمة معروفة، وهي تجسد جزءا من مجمل الموقف العام في الجزائر خلال التسعينات على الرغم من أن المؤلف بذل جهدا في جمع المعلومات والانتقال إلى مواقع بعض الأحداث التي جرت، الأمر الذي يؤكد الموضوعية المتبلورة في تحولات **كريم الطيب إلى إرهابي،** بل التعاطف معه وهو يعيش تجربة الاعتقال، ويفقد عمله، وحبه، حتى غدا التورط في العمل الإرهابي مبررا، وينسحب هذا على شخصيتي **عبد النور وزيتوني** حتى لكأننا أمام محاكمة للنظام يشبه الكاتب مصيره من خلالها بمصير النظام الستاليني في الاتحاد السوفييتي.

لقد طرح **محمد ساري** مسألة العنف في التسعينات، وبحث عن أسبابها وبدا وكأنه يقدم الحلول بما يتناسب ووجهة نظره التي لا تكاد تختلف عن وجهة نظر كثير من الجزائريين. والرواية كما بدت لي لم تكن لها نهاية على الرغم من طي صفحة من صفحات الأحداث الدامية التي جعلتنا نتساءل عن المجرم الحقيقي، ما دام ظاهر الرواية يقول إن الذين اعتقلوا هؤلاء الإرهابيين هم المجرمون حقا.

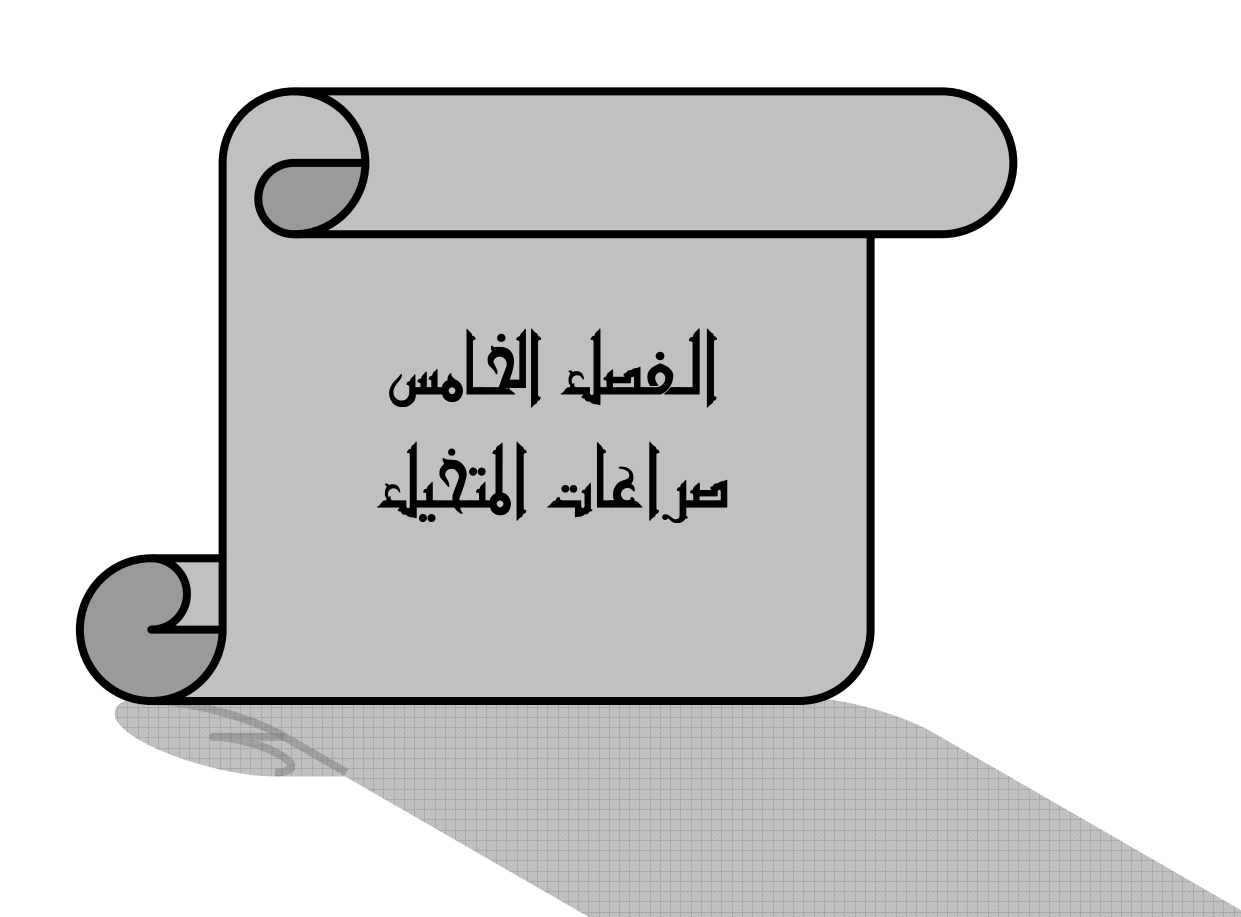
إن سوء تقدير النظام السياسي في الجزائر ومن خلال رواية **الورم** ليس مجرد طرف في الصراع، ولا هو خلفية بدون ألوان في الرواية، إنما هو عامل تكويني لظاهرة العنف، ولقد تجلى ذلك من خلال بناء الشخصيات، فممارسة الإرهاب شيء طارئ في شخصية كريم الذي يشير اسمه إلى ذلك وكذلك عبد النور وزيتوني.

قد تستساغ واقعية **محمد ساري** إذا تغاضينا عن تلك المعارضة الحادة التي واجهها الاتجاه الواقعي في الرواية. وإذا أدركناها بوصفها «سجلا تمثيليا للتجربة الإنسانية، فإن تاريخ الرواية وإنجازاتها ترى بطريقة مختلفة؛ فالروائيون الكبار هم

1- بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكبير ط، 1الشرقاوي، دار توبقال، الرباط، المغرب: 2001، ص163.

الروائيون الواقعيون»[1] ولكن رهان التلقي المعاصر يروق له رواية **الواقع المقلـــوب** كما يقال؛ لأنه لا يريد أن يقرأ في الرواية تمثيلا للواقع، وهذا انسجاما مع التوجهات الجديدة في الكتابة والنقد الروائي الذي يريد من الرواية أن تعــرض نفــسها عليــه باعتبارها **متخيلا ينافس الواقع ولا يشابهه،** منفتحا على التجريب ومتجاوزا في كل حين نفسه، ولعله بعض واقع الرواية الجزائرية خلال التسعينات الذي سيتحول عنــد قراء آخرين إلى متخيل يدهش بتفاصيله، بل سينتاب من قرأوا الرواية يوما شــعور آخر يدركون من خلاله كيف يصنع المضمون متخيلا قابلا للبقــاء والتلقــي. وهــو مظهر من مظاهر المتخيل في الرواية التسعينية ينضاف إلى عدة مظاهر أخرى.

1- دالاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 1998 ص21.


الفصل الخامس
صراعات المتخيل

الميتاروائي وسؤال الكتابة

لا شك أن الاختلاف قائم حول الكتابة الروائية في فترة التسعينات، ولقد عرضنا لجزء منه فيما سبق في **تغييرات المتخيل**، لكنها في اعتقاد البعض عبرت أيضا عن طفرة في تاريخ الرواية الجزائرية. فعلى الرغم من التسجيلية والتوثيقية التي لازمت كثيرا من الروائيين، والتي لا نراها تتعارض مع المتخيل؛ لأنها أحد مستوياته أو تجلياته، فقد لاحظنا أن هناك وعيا بضرورة تغيير الكتابة الروائية، ولم يكن اللجوء إلى التراث وحده كافيا للتعبير عن هذا الطموح في التغيير، وإنما كان هناك سعي إلى تكريس كتابة جديدة جعلت كل روائي يتفرد بمشروع خاص، كما برزت أسماء كثيرة تحاول تجاوز النماذج التقليدية في الكتابة، التي يمثلها الكبار من أمثال **وطار وابن هدوقة وبوجدرة**، الأمر الذي جعل **بوجدرة** يعترف بأن الرواية الجزائرية الجديدة التي يكتبها جيل التسعينات أو ما يسمى برواية الشباب، «عرفت تغييرا أساسيا ومركزيا في الأسلوب، فالمواضيع التي يتطرقون إليها، أصبحت عكس المواضيع التي عالجناها والرؤية غير الرؤية التي وجهتنا نحن، كذلك الكتابة، واللغة بشكل خاص، إنها تغيرت كثيرا، أصبحت لغة سريعة، وهذا لا يعني أنها لغة مستعجلة»[1].

1- رشيد بوجدرة، حوار معه في مجلة الاختلاف، ع1، الجزائر، جوان2002، ص28.

وإذا كانت صفة الاستعجالية والتسجيلية التي أطلقت على نصوص هذه الفترة لا تطعن في كونها روايات شاركت في تكوين المشهد الثقافي الجزائري أثناء الأزمة، **وأن الثقافة أدرجتها ضمن النص**، فقد استطاعت هذه الاستعجالية التي هي صفة تطلق على النص الواقعي بما يمتاز به من تدليل متسارع وتقليص البعد بين أنوية السرد الوظيفة والفعل[1] أن تجعل هذه النصوص، تطمح لأن تكون قابلة للقراءة بواسطة آليات معينة.ولعل روايات المواقف الإيديولوجية كالشمعة والدهاليز وسيدة المقام وفتاوى زمن الموت و**حوارية** ذاك الحنين ومرايا متشظية، و**تسجيلية** دم الغزال والورم كلها، وغيرها، قد أجاب عن هذه الإشكالية حتى وإن كان كتابها ليسوا من جيل التسعينات، كما أن وجود أشكال ظرفية مثلما هو الحال في **متاهات ليل الفتنة** لا يطعن في هذا الجيل ما دامت الثورة التحريرية خلقت أيضا روائيين مارست سلطة على خطاباتهم، فلما أحسوا أنهم استنزفوا مرجعيتهم هذه توقفوا عن الكتابة **كمحمد مفلاح** مثلا، دون أن يستطيع أحد أن يزعزع اسمه من تاريخ الرواية الجزائرية.

لقد مكّنت الحوارية موضوع اللغة من مزاحمة الموضوعات التقليدية للرواية، بحيث أصبح المضمون الواقعي أو التاريخي جزءا بسيطا من معادلة كبيرة قوامها اللغة أو الخطاب، فشهدنا تحولات في صيغ السرد والوصف ومختلف عناصر البناء الروائي. فالقارئ لم يعد يستسيغ الكتابة التقليدية، كما أن الروائي ذاته أصبح يضيق ذرعا بالشكل القديم الذي لا يرى نفسه من خلاله أنه يقدم شيئا جديدا، ولقد عثرنا على هذا الهاجس عند **مرزاق بقطاش** الذي حاول من خلال صيغة جديدة قديمة أن يكشف عن طبيعة اللعبة السردية بإثارة القارئ وحمله على التفكير وإعادة التفكير فيما يقوله.

1- مجموعة من المؤلفين، الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي ومحمد معتـصم، ط1، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب: 1992، ص102.

إن الوظيفة النقدية في رواية **بقطاش** التي هي من تقنيات الرواية الجديدة كما عند **ألان روب غرييه**[1] تتجاوز الآراء والتعليقات الدالة على الكاتب، إلى إعطاء مواقف نظرية حول الرواية والكتابة الروائية، كما نجد ذلك عند **ناتالي ساروت**، في روايتها **الفواكه الذهبية** وعند **أمبرتو إيكو** في **اسم الوردة**، وفي العربية نجدها في رواية **سمر قند لأمين معلوف**، وفي الرواية الجزائرية عند **مالك حداد** في روايتيه، **سأهبك غزالة**، و**رصيف الأزهار** لا يجيب، حيث يلاحظ القارئ اهتماما وصفيا بفضاء الكتابة، وما يتصل ببواعثها الداخلية وأدواتها النقدية، فضلا عن هواجسها الإبداعية والنقدية، التي تخص أجواء النشر والاستقبال والنقد[2].

تلك هي الظاهرة التي ميّزت الرواية الجزائرية في التسعينات نظرا لتجليها في كثير من النصوص وهي ما يطلق عليه **الميتاروائي أو الخطاب الواصف** أو **الرواية في الرواية**.

يمكن القول إن التوجه السير ذاتي لعب دورا كبيرا في وجود هذه الظاهرة، ولقد لاحظنا ذلك من خلال رواية **دم الغزال**، الذي كانت الكتابة السير ذاتية هاجسه منذ روايته الأولى، وهي ظاهرة كما يرى **بن جمعة بوشوشة**، ميزت روائيي المغرب العربي خلال الثمانينات، ورأى أن «وراء هذا المشروع الذاتي في الكتابة الروائية والباحث عن تأصيل الكيان وإعادة تشكيله، ينهض آخر مجتمعي يراه كتاب هذه الرواية في حال إخفاق وإعاقة، باعتبار أن سلطة الاستقلال... في سائر البلدان المغاربية لم تحقق ما قطعته على نفسها من وعود ولا علامات تشي بالتحول نحو الأفضل»[3].

1- حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر: 2002، ص170.

2- يراجع عمارة كحلي "الموضوعة في كتابات مالك حداد" مجلة الاختلاف، ع1 الجزائر: 2002، ص18.

3- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص204.

قد يكون هذا الطرح متناسبا مع إشكاليات الثمانينات، ويمكن أن ينسحب على أي فترة تخيب فيها الآمال، غير أنها يمكن أن تنشأ عن أسباب متعددة. ومن هذا المنطلق تساءلت عن حضور الظاهرة في رواية التسعينات فوجدت نفسي أرى أنها يمكن أن تكون شكلا من أشكال الوعي النظري بالكتابة الروائية من جهة، كما أنها تجسّد تحول المتخيل السردي الذي بدأ يفرض نفسه بعد هيمنة الموضوع السياسي والإيديولوجي ببروز الكتابة كموضوع إشكالي يعكس تمزق الروائي بين واقع معقد وأشكال جديدة لا تمهل، وتراث كتركيبة لغوية وجمالية وكبنية ذهنية يضغط عليه بكل قوة، وثقافة جديدة يتحرك فيها[1] ولذلك وجدنا **مرزاق بقطاش** يجعل من نفسه موضوعا للحكي، ومن خلال الشكل السير- ذاتي ويعطي مواقف من الكتابة، ويتحدث عن بطله الذي يريد أن يكتب رواية يشبه بطلها في مرضه ما حدث لمرزاق بقطاش في حادثة اغتياله، وكذلك فعل **احميده عياشي** حين استعار اسمه مرتين ليكون شخصية في روايته **متاهات ليل الفتنة**، فقد كان حضوره بالاسم والوظيفة والنسب حتى بدا جزء كبير من الرواية كأنه مجرد سيرة ذاتية، أو كتابة مذكرات صحفي، على الرغم من أن موضوع الرواية هو محاولة البحث عن الأسباب التاريخية والاجتماعية والنفسية للأزمة، ولقد تجلت تدخلات الكاتب من خلال معرفة كلية بشخصية **حميدو** الشخصية التي اشتقها من ذاته، فجعلها تختلف في صيغة تصغير **احميده**، لكنه أعطى كل القرائن لكي تكونا واحدا، الأمر الذي أثر في البناء السردي الذي أقامه على التناوب المفتعل بين الشخصيتين، ولعل ذلك ما يبرر تفكيره في خطابه عندما راح يتساءل عن جدوى الكتابة من خلال استفهامه عن روايته الأولى **ذاكرة الجنون والانتحار** قائلا: "ابتسم احميده، وتساءل في داخله، هل تبشر

1- ينظر، حسين خمري، فضاء المتخيل، ص234.

"ذاكرة الجنون والانتحار" بالجنون فعلا؟ ثم غرق في نوع من التفلسف، ما معنى أن يكتب المرء في مجتمع لا يقرأ، بل تحكمه ديكتاتورية الشفوية»[1].

لا يمكن، إذن، إنكار النهج السير ذاتي في هذا التوجه نحو مساءلة الكتابة في مرحلة التسعينات، وإذ يعبر عن إشكالات متعددة متعلقة بطبيعة المتخيل في الرواية الجزائرية، وإشكالية المرجعية وسلطة الموضوع الثوري وإيديولوجية السلطة، مما لا يتسع المقام لذكره، على الرغم من أهميته، فإن أهم ما في هذه المساءلة من إيجابية أنها ساهمت في تغيير المتخيل وجسّدت ظواهر أزاحت التعتيم عن دور **المثقف** في **الروائي** ومن ثمة دور الروائي في المشهد الثقافي الجزائري. ولعل من بين أهم هذه الظواهر نجد **الخطاب الواصف** أو الميتاروائي في الرواية.

إن **الميتاروائي،** من حيث هو سرد واصف **méta-récit** على حد تعبير **جيرار جنيت،** أي مروي في الحكاية أو حديث الرواية عن الرواية، أو الحكاية عن الحكاية كما استعمل من قبل **رولان بارت** في استعماله مصطلح ميتا–أدب méta- littérature أي حديث الأدب عن الأدب[2] بمعنى حين يكون المروي هو الرواية أو جزءا من المروي، هو ظاهرة وجدنا جذورها عند **أبوليوس** في **الحمار الذهبي،** حين نقل لنا معاناته من اللغة التي يكتب بها، ولاحظ **أبو حيان التوحيدي** أن **الكلام عن الكلام صعب،** وهي إشارة مهمة تعكس مدى الصعوبة في أن يكون الأدب أو الرواية موضوعا ووسيلة لنفسها في الوقت ذاته، وتلك هي الإشكالية التي برزت من خلال الحديث عن اللغة الواصفة، التي أصبحت داخل الأدب ظاهرة تميز الأدب الحديث عامة، ولكنها تسم خاصة الرواية الحديثة؛ فهي بحكم طبيعة الجنس الذي تنتمي إليه، تسمح بأن تفسح المجال لأعوان السرد لطرح السؤال المتعلق

1– احميده عياشي، متاهات ليل الفتنة، ص85.

2– يراجع محمد الباردي، سحر الحكاية، ط1 مركز الرواية العربية، قابس: تـونس: 2004، ص161–162.

بالأدب وتنوّع الطريقة التي تطرح بها هذا السؤال، ولذلك عمق الشعريون النظر في المسألة وتحدثوا عن الخطاب المنقول **والميتا–خطاب** وفرعوا فيه[1].

هي إذن ظاهرة من صميم الخطاب الأدبي ومن وسائل تفكير الكاتب في خطابه وتأويله والتعليق عليه. ويتخذ أشكالا عدة يمكن أن نعبر عنها عامة بالحديث عن الكتابة أو الرواية داخل الرواية.

سمح **الميتا–روائي** للروائية **أحلام مستغانمي** الولوج إلى عالم الرواية من بابها الواسع، ويتجسّد في رواياتها الثلاث باعتباره وسيلة لمعالجة إشكالية الكتابة، لنستشف من خلالها طرحا لأزمة الكتابة في ظل إعاقة الذاكرة. هذه الذاكرة المختنقة بالماضي التاريخي بشخصياته وأحداثه، ولم تكتف بذلك، بل جعلت الشخصية الأساسية في رواية ذاكرة الجسد **خالد**، بجسده المفصول الذراع، واسمه وعلاقاته مع أبطال الثورة واسطة نتعرف من خلالها على ماضي الجزائر التاريخي من **يوغرطة** إلى **ابن باديس**، إلى أبطال الثورة الذين يجسّد **خالد** أحد نماذجها. غير أن الذاكرة بالنسبة إليه كانت بمثابة سياج دائري يحيط به من كل جانب، وهي تسكنه لأنها جسده، ولا شيء يخلّصه منها سوى الكتابة، خاصة وأنه كان في يوم ما بعد الاستقلال مسؤولا عن نشر الرداءة كما تجلى في اعترافاته : «لأنني ذات يوم قررت أن أخرج من الرداءة، من تلك الكتب التي كنت مضطرا إلى قراءتها ونشرها باسم الأدب والثقافة، ليلتهمها شعب جائع إلى العلم، كنت أشعر أنني أبيعه معلبات فاسدة، مر وقت استهلاكها. كنت أشعر أنني مسؤول بطريقة أو بأخرى عن تدهور صحته الفكرية، وأنا ألقنه الأكاذيب بعدما تحوّلت من مثقف إلى شرطي حقير، يتجسّس على الحروف والنقاط، ليحذف كلمة هنا وأخرى هناك»[2]

1– يراجع محمد الباردي، ص163.

2– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر: 1993 ص168.

هكذا، تؤكد أحلام ضياع معنى الكتابة في مرحلة ما بعد الاستقلال، ويختزلها السارد في شكل مفارقة يعيشها بين ذاكرة بطولية من جهة وماض قريب مخز شارك فيه، ولذلك لا يبدو غريبا أن جعلت الروائية خالدا الشخصية المهيمنة، من بداية النص إلى نهايته، ويؤدي دور الممثل والسارد في الوقت نفسه، ولكي يتجاوز جروح الذاكرة التي لا تندمل، يحاول تجاوز ذلك بمشروع **كتابة رواية** كان محركها رغبة عارمة وجنونية في تجاوز الذاكرة إلى النسيان، نسيان الماضي ونسيان **أحلام**، فتكون الذاكرة حافزا من حوافز الإرسال التي تدعم رغبة خالد في الكتابة التي تطفئ الذاكرة، وتقتل الآخر، وبهذا تغدو الكتابة على حد تعبير **الغذّامي**، عملا يتضاد مع الذات، بعدما يقوم الآخر بتحريض ضدها، ذلك أن الكتابة، كإبداع، هي ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة، ويتمدّد فوقها، متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها[1].

لقد حاول **خالد** أن يكتب لكي يتجاوز ذاكرته، طالما تحيله على إنسان كابوسه النقص، كما تحاول **أحلام مستغانمي** من خلاله أن تسائل هذه الذاكرة التي يشترك فيها مع جميع الجزائريين، و**خالد** فقط يحمل آثارها في جسده. وحدود هذه الذاكرة الثورة التحريرية، ثم تزيد عنها إلى ما بعد الاستقلال، ولكي تمحو الحدود بين التاريخ والحاضر، تفتح الرواية على نفسها من خلال خطاب الكتابة التي تجعله موضوع الرغبة والسعي بالنسبة لشخصيات الرواية **خالد وزياد وأحلام**. معلنة قصة موت الرواية ذات الموضوعة الواقعية الصرف أو الإيديولوجية أو التاريخية، من خلال أقوال شخصية **خالد** الذي سعت إلى مناقشة بعض إشكالات الكتابة وعلاقتها بالواقع والتاريخ كما جاء في قول السارد: «الكاتب إنسان يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يحترفها بالضرورة، ذلك اختصاص المؤرخين لا غير...إنه

1- عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ط1، دار الآداب، بيروت: 1991، ص7.

في الحقيقة يحترف الحلم...أي يحترف نوعا من الكذب المهذب، والروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاذب يقول أشباه حقيقة»[1].

وهي تعلن في مقاطع متنوعة من ذاكرة الجسد عن إنشاء لغة واصفة تتمثل في تعليقات خالد، على النص الذي يقرأه القارئ، فيشرح الهدف من الكتابة وطبيعة الرواية التي يكتبها، وهو منذ البداية يربط الكتابة بالحياة، وأن الرواية ليست في النهاية سوى رسائل وبطاقات نكتبها خارج المناسبات المعلنة...لنعلن نشرتنا النفسية لمن يهمه أمرنا، فتتحول اللغـة الواصفـة هذه ذاتهـا إلـى لغة موضوع، **langue-objet** يتحدّد بها موضوع السعي بالنسبة للذات الفاعلة في الرواية، وليس السعي في نهاية الأمر في هذه الرواية إلا من أجل كتابة رواية يعلق عليها أحيانا بأنها «كلمات تدب فيها الحياة، وتتحول من ورق إلى أيام..كلمات فقط، أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان»[2] ويرفعها في أحيان أخرى إلى الجريمة التي ترتكب تجاه ذاكرة ما، وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع[3].

من خلال هذا تتميز أهمية الخطاب **الميتاروائي** عند **أحلام مستغانمي**، فهي لم تسع إلى استبدال موضوع بموضوع فحسب، بل جعلت من خطابها السردي وسيلة لتحليل خطاب الشخصية حول الرواية، ليس فقط تلك التي يريد أن يكتبها، ولكن بتوجيه القارئ إلى عادات جديدة في قراءة الرواية، وخاصة قارئ التسعينات الذي لم يعد يقرأ الروايات سوى باعتبارها توثيقا لأحداث يراها على شاشات التلفزيون، أو يقرأها في صفحات الجرائد، أو يعيشها في حياته اليومية. فكان السارد في خطابه باعتباره مسؤولا عنه، يعبر عن وجهة نظر الروائية في الكتابة

1- ذاكرة الجسد، ص128.

2- المرجع نفسه، ص8.

3- المرجع نفسه، ص18.

الروائية وطريقة توقّع القراء للرواية التي لا تشبه ما مضى من روايات، فتفترض ردود أفعال القراء على الرواية وتعترض عليه من خلال قول خالد: «سيقول نقاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى، إن هذا الكتاب ليس رواية، وإنما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب، أؤكد لهم مسبقا جهلي واحتقاري لمقاييسهم، فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنت، وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب»[1].

لا يشير السارد بهذه الردود، إلى طريقة تلقي الرواية فقط، ولكن، أيضا، إلى وظيفة الرواية في مجتمع يستهلك فيه روايات فاشلة، «لا بد أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم، بحجة أنهم يسيئون استعمال الكلمات»[2] ثم لا تعطي للقارئ احتمال أنها تقصد الرواية التي توظف التاريخ وخاصة تاريخ الثورة الذي يعتقد أنه لم يعد موضوعا صالحا للكتابة، فيقول السارد: « فوحده **تاريخ الشهداء قابل للكتابة**، وما تلاه تاريخ آخر يصادره الأحياء، وسيكتبه جيل لم يعرف الحقيقة ولكنه يستنتجها تلقائيا، فهناك علامات لا تخطئ»[3].

هكذا إذن، يؤكد سارد ذاكرة الجسد تورطه مع مرويه، الذي اكتشف بمجرد ما بدأ في ممارسته أنه يطرح إشكالية كبيرة بمفارقة كبيرة، «لا يهم أن تكون الحكاية في علاقتها بخارج النص حقيقية أو غير حقيقية، كاذبة أو واقعية، فما يهم أن تكون مقنعة»[4] والإقناع قد يكون إدهاشا أو ألما أو شيئا آخر، لا يهم لأن المهم في كل ما نكتبه، هو ما نكتبه لا غير، فوحدها الكتابة هي الأدب، وهي التي ستبقى

1- ذاكرة الجسد، ص386.

2- المرجع نفسه، ص18.

3- المرجع نفسه، ص45.

4- محمد الباردي، ص169.

وأما الذين كتبنا عنهم، فهم حادثة سير... أناس توقفنا أمامهم ذات يوم لسبب أو لآخر، ثم واصلنا الطريق معهم أو بدونهم»[1].

على هذا الأساس يطرح الخطاب الميتاروائي في ذاكرة الجسد إشكالية الكتابة ومن خلالها يثير أسئلة المرجعية والوظيفة والأداة، ويتضح كل هذا من خلال علاقة السارد بروايته، التي لها موقعها ضمن الأنظمة العلامية الأخرى كالرسم الذي هو كتابة بالألوان، ويطرح معاناته مع الكلمة كما مع الريشة، ويثير هذه المعاناة من خلال استعراضه عدة تجارب في تاريخ الكلمة مثل و**أراغون** و**نزار قباني** وغيرهم من الروائيين والشعراء. فتعلن بذلك الروائية عن تصور مغاير، ليس فقط، لموضوع الرواية، ولكن، لوضعية السارد ووظيفته التي لم تعد في قيمة ما يرويه، ولوضعية الشخصية التي أصبحت تتحدّد قيمتها بما تتلفظ به. وهذا البعد الجديد أعطى لرواية **ذاكرة الجسد** شخصية أخرى اكتملت بطاقتها الدلالية من خلال روايتيها اللاحقتين، **فوضى الحواس** و**عابر سرير**.

في **فوضى الحواس** يحضر الميتاروائي بطريقة تتجاوز التفكير في الخطاب، والتعليق عليه كما في **ذاكرة الجسد** إلى نوع من الصدام بين الكتابة والواقع، حيث تبدأ عتبة الرواية **بمشروع كتابة رواية**، حيث تقول: «كل ما يعنيني، أن أكتب شيئا. أي شيء أكسر به سنتين من الصمت. لا أدري كيف ولدت هذه القصة. أدري كيف ولد صمتي. ولكن تلك قصة أخرى. منذ يومين فاجأت نفسي أعود للكتابة. هكذا دون قرار»[2] ويتداخل الواقعي بالخيالي، عندما تذهب البطلة إلى السينما للموعد الذي أعطته في الرواية، فيحدث أن يصبح مشروع الرواية حقيقيا، وتعلن رواية **فوضى الحواس** قيامها على الفوضى واللامعقول، حين تصر على

1- ذاكرة الجسد، ص125.

2- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ط12، منشورات أحلام مستغانمي، بيــروت: 2003، ص23-24.

الذهاب إلى لقاء بطل هو **كائن حبري**، لكنها أرادت أن تجعله من لحم ودم؛ لأنها قبل تجربة خلقه، كما تقول الساردة: «لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصابا لغويا يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه، ثم يلتقي بهم على ورق، أبطالا متعبين مشوهين، دون أن يتساءل، تراهم حقا كانوا سيقولون ذلك الكلام، لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج الكتابة؟[1]

من أجل ذلك، ينبني المتخيل في الرواية على أساس تقاطعات الواقعي والخيالي، الكتابة والواقع (حياة أو موت)، أو الخلط بين وهم الكتابة والحياة كما تقول، حين تخلق البطلة شخصية تكتشف أنه **خالد بن طوبال**، فتعيدنا إلى **ذاكرة الجسد** في تماه يجعل **فوضى الحواس** تتعلق نصيا بالرواية السابقة، وتكون بمثابة خطاب واصف لها، تضيف فيها أشياء وتختلق أحداثا وفضاءات أخرى وتستكمل ما بدأته في ذاكرة الجسد، فيكون النص منذ البداية موضوعا للتفعيل من قبل القارئ، الذي لا بد أن يكون قارئا نموذجيا، يسعى إلى إدراكه في إطاره الزماني والمكاني، والثقافي، ويدرك مجموع الكفايات التي لجأت إليها الكاتبة. فهي منذ الصفحات الأولى، تكشف لنا عن علاقتها بالكتابة من أجل حمل المتلقي على تأويل النص. فتتأكد الجدلية بين استراتيجيتها واستجابة القارئ، حين تكشف لنا البطلة أنها متزوجة من ضابط عسكري، وتذهب مع سائقها في السيارة الرسمية ليغتال السائق أمامها على جسر من جسور قسنطينة، فإن القارئ لا بد أن يسترجع فرضية المؤلفة في **ذاكرة الجسد** حين جعلت **أحلام** تتخلى عن **خالد** وتتزوج من **(السي)** مستخلصا من معطيات هذه الاستراتيجية النصية الصورة التي يمكن أن تكون عليها

1- المرجع نفسه، ص28.

علاقة أحلام به، وعلاقته هو بما سيحصل في الجزائر، من أحداث يعد اغتيال السائق بداية سلسلتها الدامية.

بعد ذلك، يكون هذا الأمر مبررا للانتقال إلى العاصمة، إلى **سيدي فرج،** الذي أصبحت تسند إليه دلالة سياسية، تكون مفعّلة نصيا، نظرا لكونها زوجة ضابط، ولأنها تريد أن تنسى هول الحادثة. ويشاء القدر أن تلتقي بخالد ويتفقان على موعد في منزل بالعاصمة، ويلتقيان في ظل إضراب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، ويتأكد ضغط التناص والخطاب الميتاروائي من خلال لقائهما، ومساءلة إشكالية الكتاب من خلال ظفرها بكتاب **هنري ميشو**، واعتقادها أنها تستطيع أن تقرأ خالدا من خلال هذا الكتاب وتخــوض البطلة في خطاب واصف حول الكتابة في مواضع كثيرة.

عندما تعود إلى قسنطينة تعيش البطلة هاجس انتماء أخيها **ناصر** إلى الحزب المحل، وهاجس عواطفها مع زوجها، ويقرأ المتلقي السيناريوهات التي لم تحدث في ذاكرة الجسد حين قبلت الزواج من **السي**، وتبرز حالات إيديولوجية تنتهي إلى مجيء الرئيس **محمد بوضياف**، باعتباره رمزا لجزائر أخرى، وتكتشف خالدا على صفحة إحدى الجرائد، يعين عضوا في الهيئة الاستشارية، ويتم الاتصال به وتلتقي به في العاصمة، وتسقط كل الخيارات التوقعية التي يجريها القارئ، وتنتقي الروائية السيناريو الأقل احتمالا بالنسبة للقارئ عندما تجعل البطلة تكتشف أن البطل ليس هو **خالد بن طوبال**، بل مجرد **قارئ جيد لرواية ذاكرة الجسد**، وأنه يكون بطل روايتها الثانية، فيبلغ الميتاروائي الذروة، ويدفع النص بقرائن جديدة تضلل القارئ وتتركه في حالة من الفوضى المرتبطة بفرضياته التي لم تستطع البنيات الحكائية أن ترشده إليها، لكن النص يوفر قرائن جديدة لإيجاد الفرضية الجيدة، حين يخبرها خالد **المزيّف** بأن صاحب المكتبة والكتاب هو صديقه **عبد الحق**، ويعود النص إلى

إثبات توقعات كانت قد نقضت من قبل، هي تلك التي تفرضها الكتابة، فيبدو للبطلة أنها أخطأت الطريق، وأنها لم تحب **خالدا** وإنما أحبت **عبد الحق.**

ثم تنفتح الحكاية على الموت باغتيال بوضياف، وما تلاه من الصحفيين ورجال الأمن حتى كأن الجزائر أصبحت تمارس الانتحار الذاتي المتواصل، وعندما تريد أن تلتقي مع عبد الحق، لم تلتق به إلا على تشييع جنازته على الصفحة الأولى من الجريدة، فتدخل الرواية في خطاب تحليلي أقرب إلى السريالية أو اللامعقول، وفي الأخير يتبين للبطلة أن العالم المتخيل الذي هو الكتابة من شأنه أن يتراكب من العالم الواقعي، لكن أن يكون سببا فيما يحدث في الواقع من مآس، فهذا غير معقول، لذلك تقرر ترك كراس الكتابة على قبر عبد الحق، بعدما اكتشفت أن سبب كل المشاكل والكوارث التي تحدث راجع إلى الكتابة، «فكم من الأشياء قد تحدث لنا بسبب ما نقرأ» (...) ذلك أن «الكتابة تغير علاقاتنا مع الأشياء، وتجعلنا نرتكب خطايا، دون شعور بالذنب. لأن تداخل الحياة والأدب يجعلك تتوهم أحيانا أنك تواصل في الحياة، نصا بدأت كتابته في كتاب، وأن شهوة الكتابة ولعبتها تغريك بأن تعيش الأشياء، لا لمتعتها، وإنما لمتعة كتابتها»[1].

إن رواية **فوضى الحواس** في علاقتها **بذاكرة الجسد**، تبدو بمثابة الفضاء الذي يعيد فيه النص النظر إلى ذاته، حيث يمكن اعتبارها خطابا ميتاروائيا يضاعف الرواية الأولى في قصة زواجها من الضابط ومقاطعة أخيها ناصر العرس في ذاكرة الجسد، إلى تطور مواقفه السياسية بالانتماء إلى الجبهة الإسلامية، ومقته رجال النظام ومن بينهم زوجها، ومطالبتها بالتوقف عن الكتابة في ظل ما يحدث للجزائريين من مآس. وتبرز الساردة من خلاله موقفا من الكاتب والكتابة، حيث يتساءل من أين لها القدرة على الكتابة، وكأن شيئا لم يحدث. لا هذه

1- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص308.

الدنيا التي تتحرك تحت قدميك.. ولا هذا الدمار الذي ينتظر أمة بكاملها منعاك من الكتابة.. توقفي.. تأملي الخراب حولك لا جدوى مما تكتبين"[1].

كما يتضاعف حبها **لزياد** الفلسطيني صديق خالد في **ذاكرة الجسد** من خلال حبها **لعبد الحق** صديق خالد المزعوم في **فوضى الحواس**، وتتضاعف الأحداث التي ترتبط بإشكالية الكتابة التي تتحول في نهاية الرواية إلى يقين؛ حين تؤكد لنا الشخصية في تواطؤ مع الساردة أن الكتابة على الرغم من أنها لعبة إيهام وتخييل، غير أن الحقيقة ليست خارجة عنها حتى وإن وجدت في الواقع. ولأجل هذا السبب خلقت **خالدا وعبد الحق** في الرواية وأحبتهما في الواقع، ليس من أجل أن تدخل الرواية عمدا في صيغة من الخطاب السريالي أو اللامعقول، فذلك يستشفه القارئ من التداخل بين الكتابة والحياة، ولكن لأن الساردة تنطلق من فكرة لم نتساءل عن وجهها الآخر وهي أنه «إذا كان من **المعقول** أن تحب كاتبا، حتى تتوهم أنك بطل من أبطاله، **فأين العجيب** في أن يحب كاتب بطلا من أبطاله، حتى يتوهم بدوره أنه موجود في الحياة، وأنه حتما سيلتقي به يوما في مقهى، ويتبادلان كثيرا من الأخبار والذكريات!»[2]

على هذا النحو تطرح **أحلام مستغانمي** بعض قضايا الكتابة عامة والروائية على الخصوص في الروايتين، الأمر الذي يحوّل الرواية الأولى إلى واقع، ويجعل الثانية خطابا على الأولى، وعندئذ «تقول الرواية ذاتها وتنخرط في خطابها الذاتي وتنغمس في هواجسها الداخلية الخاصة بها»[3]. لينسى القارئ الإحالات على الواقع، وهي كثيرة وصريحة كإضراب الجبهة الإسلامية للإنقاذ، ومجيء بوضياف ومقتله، ما يعني أنه لا يبدو هناك تناقض بين الخطاب الواصف عن الكتابة والحكاية في الرواية، فهي في اقترابها من الوقائع لا تسعى إلى توثيقها وتسجيلها، على الرغم

1- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص129.
2- المرجع نفسه، ص310.
3- محمد الباردي، ص175.

من ذكر الأحداث بتواريخها، لكنه ينسجم مع قول السارد «الكاتب يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يخترقها» وحين تقرر البطلة العودة إلى الكتابة بعد شهرين، فكأنما هو إعلان على أن «الكتابة قلق مستمر وأن الكاتب ليس معلما ولا نبيا، وإنما مبدع لا يملك المعرفة المطلقة، بل يسعى إلى امتلاك العالم فنيا، لكنه يدرك أنها مناورة صعبة قوامها المعاناة والخوف والتردد في عالم تنهار فيه الثوابت وتتلاشى المنظومات السياسية والثقافية وتتناهى فيه المتناقضات وتتبدل القيم وتتهاوى كل الأنساق»[1].

لم يكن الميتاروائي عند أحلام مجرد وصفة مثلى للخروج من وطأة الظروف المأساوية التي حدثت في البلاد، ولكنه يعبر عن موقف المثقف الذي أصبح يرى في الكتابة "**التهمة الأولى**(كما تقول) **التي تفقد بسببها حياتك**".

۞۞۞۞۞

لم تطرح إشكالية الكتابة بهذه الحدة قبل التسعينات، على الرغم من وجود سعي لتبني تقنيات الرواية الجديدة منذ الثمانينات، فعلى الرغم من وقع الأزمة كان هناك هاجس في مساءلة المتخيل، من خلال علاقة الكتابة بالحياة من أجل مجابهة الموت، ولعله الهاجس الذي يتواتر في بعض روايات المواقف الإيديولوجية التي ذكرناها سابقا كواسيني الأعرج وبشير مفتي.

في رواية **سيدة المقام** تصر **مريم** على ممارسة الكتابة بالجسد، حينما تقرر الاستمرار في الرقص، ويربط الأستاذ الحزن الفظيع بالكتابة، فيقول مخاطبا مريم «تصوري يا مريم الحديث عنك صار جناية ! ما أفظعه ! عندما يصل الألم إلى

1- المرجع نفسه، ص178.

منتهاه نفكر في شهوة الكتابة»[1] على الرغم من قسوة المأساة في الخارج، التي جعلته يتمنى أن يكون لأيامه زمن أعمق وكثافة أوسع لكتابة الفاجعة. غير أن «الانهيار الداخلي كان مذهلا يتوازى مع حالات الجنون»[2] ما جعله، بعد موت **مريم**، يشعر أنه بدأ يتخلى عن الفارس الذي ينام بداخله، وأن شيئا ما في هذا الخواء يتحول إلى عويل ونحيب، لذلك قرر أن يتخلص من أوراقه، من بطاقة تعريفه، «فما معنى للهوية في وطن ليس لك»[3] ومن جواز سفره حتى صار كما يقول: «بدون شيء يثبت وجودي أساسا كانت هذه القيامة التي أحياها قد سحبتني من وطني وألغتني، إمكانية العودة والمصالحة صارت مستحيلة. لقد صفيت حسابي نهائيا مع نفسي»[4].

أما الكتابة، فإنها لم تستطع، فعل أي شيء أمام هذا القحط، فانتهى إلى نتيجة تفضي إلى الانسحاب منها أيضا، وما دامت معاناة المثقف أصبحت آتية من هذه الثقافة- القحط. لقد بدا له في أول الأمر أن الكتابة يمكن أن تسمح له بالتغيير من منطلق احتوائها، وحين تبيّن له فشل ما راهن عليه قرّر الدخول في هامشية مغايرة، ليست تلك التي تتخذ من الكتابة أفقا لممارسة الحياة، والاعتراض على قيم البلادة والقحط الذي عم، ولكنها هامشية موغلة في السلبية بعدما أصبحت البلاد كما قال تذبح نفسها بقوة وبعناء كبير، فانسحب قائلا «حملت الرواية بين يدي، ورّقتها بصعوبة، فصولها تكاد تنتهي، أحد عشر فصلا، لم يعد للكتابة معنى في غيابك، بدأت أبعثرها فصلا فصلا حتى يكون وقع الألم محتملا»[5].

1- واسيني الأعرج، سيدة المقام، منشورات دار الجمل، ألمانيا: 1995، ص194.

2- المرجع نفسه، ص239.

3- الرواية، ص273.

4- المرجع نفسه، ص276.

5- الرواية، ص279.

ترتد الرواية إذن، وبعد إشكالية الواقع إلى إشكالية الكتابة، ويحمل **واسيني** أسئلة هذه الإشكالية باعتبارها أزمة المثقف في واقع أفرغت الهزائم كل ما فيه من قيم. ويرد الإحساس بهذه الأزمة خاصة عند معظم الروائيين، وقد رأيناها عند **مرزاق بقطاش** في علاقته بالواقع ترتد إلى شكل من أشكال السيرة الذاتية «بالمعنى الأدبي، أي صيغة الكتابة بضمير المتكلم التي تنشر أحوال الذات وتحجبها في آن...ويحيل الوعي بالأزمة، في علاقة الأنا بالمجموع، على الهوية المؤرقة، أي على الكتابة–الأصل»[1].

ويكشف **بشير مفتي** عن العلاقة المتوترة بين الكاتب والواقع أمام خيارين لا ثالث لهما؛ إما الهرب أو الموت، لتكون الكتابة سيطرة على الواقع، وتوكل لها مهمة نزع الأقنعة وفضح المسكوت كما يقول.

يتوسل **بشير مفتي** من عالم المثقفين عالمه الخيالي، ليكون معظم أبطال رواياته شاهدين من مواقعهم كمثقفين على المأساة التي مر بها الوطن، وتصب بهم هذه المواقع في مركز يعادل الحياة، ألا وهو الكتابة. لذلك أراد السارد «**ب**» أن يكتب رواية كما يقول «تتحدث عنا جميعا...ولا أعرف كيف جاء هذا الاختيار، فلم يكن في نيتي استغلال حكاياتهم التي أعرفها وحتى مآسي أصدقائي لأكتب هذه الرواية»[2].

هكذا يعرض «**ب**» لضياع معنى الكتابة، في زمن تغيرت فيه القيم، إنها مفارقة الحقيقة والوهم، الواقع والمتخيل الذي لم تعد بينهما مسافة تذكر، بعدما كان يعتقد أن «الكتابة تحررنا من القيود والمخاوف والأوهام، إنها الوسيلة الجميلة التي يصل الإنسان من خلالها إلى نفسه وإلى الآخرين. أليست الكتابة نداء للآخرين، لكي نتواصل، نتحاب، نتحاور[3] وهكذا تصبح حكاية الرواية هي الإشكالية، ما دامت أصبحت استغلالا، وشكلا من أشكال الوصولية، وعندئذ، يعلن السارد على لسان

---

1 – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص237.

2– بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر: 2000، ص68.

3– المراسيم والجنائز، ص89.

«**ب**» «أن الكتابة ليست إلا هذا الاستغلال البشع والمدمر للعلاقات الإنسانية»[1] وهي تذكرنا بقول **خالد** في **ذاكرة الجسد** حين قال «في الحقيقة كل رواية، هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما... وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت، ووحده يدري أن تلك الرصاصة كانت موجهة إليه»[2].

ويأخذ **الميتاروائي** عند **بشير مفتي** في رواياته أشكالا مختلفة حتى أصبحت الكتابة الهاجس الذي يؤرق شخصياته، ونعثر في مواضع متعددة من خلال حوارات الشخصيات مواقف تعكس فلسفة الكتابة فتربطها أحيانا بالاجتماعي وأخرى بالإيديولوجي، ليصبح الموضوع في الرواية هو الكتابة، وتتوارى مواضيع السعي الأخرى لحساب موضوع الرواية.

في رواية **أرخبيل الذباب** تدعو الشخصية «**س**» إلى ليبرالية الكتابة التي تجعل الأديب يكتب كيفما شاء «دون قيود أدبية، فالتفرد والاختلاف، وحدهما يصنعان قيمة العمل الأدبي، وهدف كل أديب يجب أن يكون الوصول إلى حقيقة ما، بالطرق التي يرتضيها لنفسه، دون أن يفرض هذه الحقيقة على غيره، فلكل شخص آراؤه وحقائقه الشخصية التي تختلف عن حقائق وآراء الآخرين.

هل أنت ليبيرالي

في الفكر، لكن يساري في الميدان

أنا كذلك لا أومن بتوجيه الأفكار، ولا بفرض برامج على الناس كي يكونوا على طينة واحدة، ورأي واحد، هذا ظلم للتعدد والاختلاف الذي يتميز به الناس.

لهذا تعجبت كثيرا من الذين يكتبون من مواقع إيديولوجية، ويتصورون أنهم وحدهم يمتلكون الحقيقة»[3].

1- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

2- ذاكرة الجسد، ص 55.

3- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، دار البرزخ، الجزائر: 2000، ص54.

يقترح الكاتب إذن، تعاملا مختلفا بالكتابة مع الواقع ومع الكتابة من حيث هي تحرير المثقف من الموت، فتصبح الكتابة والحياة صنواين يمنحان الكاتب والمثقف فرصة العشق الجنوني الذي يتجاوز الواقع ويروي المأساة الفردية والجماعية. وهكذا يتوارى **المقام السردي** في روايات مفتي الذي «يتمثل في هذا النسيج من العلاقات بين الفعل السردي ومحركيه، وتحديداته الزمكانية وعلاقته بأوضاع سردية أخرى مستتبعة في الحكاية نفسها»[1] إلى حساب **مقام الكتابة** الذي يقوم على مؤلف حقيقي وقارئ فعلي، من خلال تكفل السارد لفعل السرد بواسطة ضمير المتكلم، ما يجعلنا نعتقد بان الروائي شأنه شأن معظم روائيي التسعينات يؤرخ لأزمة المثقف الذي أصبح هدفا لعمليات العنف، فلم تبق له سوى الكتابة التي يحاول أن يعمق علاقته بها، لتصبح بمثابة **المساعد** بمفهوم **غريماس** على تحقيق الذات لفعل الوجود.

يقول السارد في بداية **أرخبيل الذباب** «سأكتب إذن..ما ظننت أنها العودة الأثيمة، وأن ثمة ما يمكن كتابته بعد ضياع الأشياء، العلامات، الحقائق والأفراح»[2] ويعلن في آخر الرواية انغلاق النص على الرواية ذاتها ليقول السارد عن «**س**» «أما «س» فلا أحد يعلم ما الذي حدث له بعدها... لقد قرأ الجميع بيان انتحاره على صفحات الجرائد الوطنية، وكل ما علمته أن مخطوط روايته الثانية طبع على نفقة صديقه محفوظ، وكان عنوان الرواية "أرخبيل الذباب».[3]

لقد أعطت أعمال العنف الروائيَ مادة لتأمل وضع المثقف في مرحلة التسعينات، لكن مادة التأمل تلك، أفرزت تفكيرا في إشكالية الكتابة وضعتنا أمام إشكالية أخرى هي علاقة التفكر بواسطة المتخيل، باعتبار التفكر أسلوبا متعاليا قد

1- محمد الباردي، ص77.

2- أرخبيل الذباب، ص19.

3- المرجع نفسه، ص 151.

يكون استسلاما حدسيا للوقائع، في حين يكتفي المتخيل بتعيين ما وراء الوقائع والأشياء.


الفصل السادس
السعي نحو النموذج الأعلى



تلك المحبة أو زمن العنقاء

لم يكن الروائي **الحبيب السائح** بمنأى عن عشرية الموت فقد رأيناه في مجموعة قصصية «**البهية تتزين إلى جلادها**» يرصد فعل الموت من خلال نماذج طالها بكل أشكاله، وكيف تحققت النبوءة التي أوردها الكاتب في رواية **زمن النمرود** التي كتبها ليدين فيها السلطة في بداية الثمانينات، هذه النبوءة التي قال فيها: «**الجزائر في فهمهم بقرة جاموس، ويوم ييبس ضرعها، يمصون دمها**» فقد جسدت البهية وبعدها روايته «**تماسخت**» كيف تمتص دماء الجزائر بامتصاص دماء أبنائها بعضهم بعضا، ووقفنا على كثير من الحقائق المأساوية التي حدثت في التسعينات، غير أن **الحبيب السائح** لم تغلبه المحنة على مستوى الفعل الكتابي الذي يرى أنه ليس تسجيلا للواقع، على الرغم من أنه كتب من موقع الانهيارات ومن داخل دوامة المحنة، فلم يكن تسجيليا، بل كتب نصا مختلفا نابعا من موقع فكري وتاريخي تجاه المحنة، لذلك لم تكن إلا نصا يصور واقعا آخر ذا فضاء مختلف، لا يشكله الزمان الذي نعيشه بل تشكله الكلمات التي تعطي الزمان في النص أبعادا أخرى. فعين الروائي وحدها تخترق الواقع العياني إلى ما بعده: المجهول وقل محجوبه؛ لأن الواقع الآخر المجهول والمحجوب الذي تتوجب رؤيته يقبع في داخل الإنسان»[1].

ولعل هذا الواقع المجهول المحجوب هو ما عكسته روايته «**تلك المحبة**» التي جسد بها زمنا جزائريا آخر هو «**زمن العنقاء**» والذي يفرض على الجزائر

1- الحبيب السائح في حوار له مع مجلة عمان، حاوره كمال الرياحي، العدد 103، ص10.

أن تنهض من رمادها، وهذا الزمان الذي ينبئ بالنهوض قابع في الصحراء، ومن خلال **أدرار**، يمكن أن تكتشف الجزائر ذاتها ويتجاوز الجزائريون حماقة الشمال التي سببتها المحنة؛ لذلك كانت هذه الرواية نبوءة للأمل والتفاؤل في جزائر أخرى آمنة مارس الحفر والتفكيك في ذاكرتها بواسطة الرواية التي يرى أنها من أكثر الأجناس الأدبية التي يمكن أن نضبط بها عوامل نهضتنا؛ لأنها الجنس الوحيد الذي يعبر بالضمير الجمعي ويصور النفس الجماعية، والرواية أكثر الأجناس إحداثا للألم، لأن تشكل الوجدان العام لا يتم إلا بالرواية وفي الألم.

1- ميثاق الحفر في الذاكرة

يمهد الكاتب للرواية بكلام **لأبي حيان التوحيدي** يحذر القارئ من أن يعاف «سماع الأشياء الجارية على السخف، فإنك لو أضربت عنها جملة نقص فهمك وتبلّد طبعك، ولا يفتق العقل شيء كتصفح أمور الدنيا خيرها وشرها، وعلانيتها وسرها» وفي هذا القول إشارة إلى طريقة معينة في الكتابة، ليست هي الحكي، ولكنها عملية توازي عملية التصفح ذاتها على مستوى القراءة، هي أشبه بالحفر على مستوى الكتابة. أما الأشياء السخيفة التي حذر من الإعراض عنها، فإنها تشكل جزءا من أمور الحياة شرها وخيرها، علانيتها وسرها؛ فمن خلالها يؤسس السائح لهذه الرواية النموذج الذي ترصد علاقاته في ثنائيات عدة يمكن أن تختزل في مقولة الظاهر والباطن.

وعندما ننظر إلى العنوان «**تلك المحبة**» نلمس ما يوحي بهذه الثنائية. فتلك المحبة ليست هذه، وقد تكون غير هذا الكره، وتنفتح الرواية في الفصل الأول على شكل من أشكال التعتيق الأسلوبي الذي يحاكي فيه الراوي أسلوب الدعاء باستغفار الحق، ورجاء الشفاعة من حبيبه، ورضا الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد والصالحين من الصوفية والزهاد، فيعد تعويذة لمن يستمع إلى السخف الذي حذر من

عدم الاستماع إليه في نص التوحيدي من جهة، كما يعدّ، من ناحية أخرى، معطى رؤيويا يعكس ذلك التوق إلى معرفة السر. هو سر المكان في عرق من الرمل يمتد برزخا، كان أهم ما حدث فيه من الخوارق امرأة فطرت على اجتماع الماء والنار والهواء ورجل درويش حارت في طبعه العقول. تلك المرأة التي قيل عنها إنها جنية سكنت الرجل الدرويش ثم تحولت إلى امرأة، أثارت غيرة وحقد النساء والرجال معا، وأنها السيدة التي كانت المحبة عرشها بين **الهقار وأدرار**، فتبدو بالنسبة للقارئ منذ البداية، رمزا للجزائر العميقة التي هي الذات التي يسعى في هذه الرواية إلى معرفتها، ولما كانت معرفة الذات تأويل، وأن تأويل الذات بدوره يجد في السرد، من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محوّلة قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي تمكن مقارنته بسير أولئك العظام الذين يتضافر بهم التاريخ والسرد، الوجود والزمن والسرد على حد تعبير بول ريكور؛ لذلك نجد هذه الذات تتوارى خلف صور رمزية تحولها أحيانا إلى امرأة حقيقية ثم ما تلبث أن تلبسها هالة من الغموض يحول دون القبض على هويتها كقولها: «لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن فقد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الأرض البعيدة، وقد تكون صرختي الأولى سمعت في الشمال، ليس يهم أهل الشأن أن أنسب إلى أب أو أن تعرف لي أم، فحسبي لا ثلم فيه. وإنما بقدرة الحق كنت، وبالنجدين اهتديت، ولكني بالهوى ضللت، لذلك ما حييت كنت المغفرة طلبت»[1].

تبدو عملية الترميز من البداية ظاهرة معقدة إذ يستثمر الأسطوري والعجائبي والديني والتاريخي، وتتجلى على مستوى الكتابة، ويهيمن الفعل قال على الرواية باعتباره مفصلا يصل موضوعات الحفر، وفي الوقت نفسه يشكّل آلية أساسية

1- الحبيب السائح، تلك المحبة، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر: 2002، ص13.

لعملية تنامي الحكي على كل المستويات. فالأقوال تتولد عنها أقوال وأحاديث مختلفة، ونشهد نوعا من التدفق والتعدد اللغوي والتنويع الأسلوبي، والانزياح التركيبي والدلالي ما يجعل من اللغة الروائية « لغة مفتوحة تتجدد بكل قراءة، ويصبح النص مهرجانا من المجازات والاستعارات والانزياحات ورواية تحتفي فيها اللغة بأعراسها»[1] وتكشف من خلال كل هذا عن صورة أخرى لمكان آخر من الجزائر هي **الصحراء** بكل حمولتها التاريخية والإنسانية العميقة، التي يستقي السارد، من أجل التعريف بها، كل آليات الحفر في الذاكرة والتي تشكّل بدورها آليات القارئ للتوغل في عالم هذا النص الروائي، والوقوف على تقنيات الفعل الروائي، المفعم بالرموز المختلفة التي تصاغ من مصادر مختلفة وتتأسس على سرد الأقوال الكامنة فيما يشبه القبو الكامن في داخل كل شخصية من شخصيات الرواية والذي يختزن الذاكرة بما فيها الحقيقة المختلفة والمشاعر المكبوتة، والغواية الجامحة والعفة في العشق، ولذة الحكي ومتعة حيازة الأسرار ولذة الكشف عنها. ولذلك يبدو من البديهي أن الكشف عما في القبو يحتاج إلى أكثر من آلية للحفر فيه، ولذلك نقف، ومنذ الصفحة الأولى، على آليات مختلفة، يدخل بها الروائي مجتمعة إلى تلك المنطقة المتوارية من الجزائر، التي قد لا يفي الحدث الحكائي وحده بمحاصرة رهبة الشساعة وجبروت الصمت القابع في أعماقها.. ولذلك فهو لا يقدمها لنا كموضوع مادي أو موقع جغرافي، بل كلغة، تتجلى كأثر تكوّن وتحوّل بفعل عوامل خارجية مختلفة، فأصبح كالطرس الذي يخفي آثارا عدة لكتابات مختلفة، وحين يجعلها تتكلم عن نفسها لا يكون كلامها سوى كشف عن سلسلة طويلة من التكوين والتحولات والتماهي والانشطارات والكمون والإخصاب والحياة والموت والحب، لذلك يصعب الإقرار بحالة واحدة ويصبح الإمكان والاحتمال

1-حوار كمال الرياحي مع الروائي، مجلة عمان، العدد 103، ص5.

الاستراتيجية المثلى للكشف عن طبيعة هذا الطّرس الذي يجسد الهوية، «هوية الدوام التي يحفظها الزمان من التبدد والتّبعثر» وحين يجعل السيدة تتحدث عن نفسها تقول: «وقد تكون الرياح حملتني نواة فانشقت منها شجرة تحبل مثلي وتلد، وتعطي من جسمها طعم الحياة، كما أهب من جسدي لذة الحب فأجري في الدم هواء معطرة بالرغبة. لعله، لذلك، يكونون هم الذين قالوا دحرجني قدري إلى إقليم العطش ليجريني غيرة منهمرة من أكباد النساء وفتنة جارية في قلوب الرجال كما يجري الماء في فقارات **(توات)** الهادئة أو يسري صمت السر في **(قورارة)** الهائمة، أو تعوي الريح في **(تيدكلت)** السائخة، وأنت مكفول بأن تعرف أنها ثلاث، كلها من خصب امرأة تلد الطلع، وعقر ناقة تدخر الملح، وهيجان ريح تغسل الجدب بالرمل مثلما أتوضأ بالشمس.»[1]

إن في تصوير هذه السيدة ما يؤكد جانبا «من المعرفة الذاتية التي تتخطى حدود السرد، أعني أن الذات لا تعرف ذاتها مباشرة، بل بطريقة غير مباشرة فقط من خلال انعطاف العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استنادا إلى وساطات رمزية تنتج دائما وأساسا الفعل، ومن ضمن هذه مرويات الحياة اليومية. وتؤكد الوساطة السردية هذه الخاصية الجديرة بالانتباه في المعرفة الذاتية، ألا وهي تأويل الذات وامتلاك القارئ لهوية إحدى الشخصيات الخيالية هي صورة من صورها»[2].

لا شك أن أي تفعيل للسرد وتأويله يعتمد على الذاكرة التاريخية الجماعية، لا على الدائرة الفردية المغلقة؛ لذلك نجد هناك علامات نوعية هي أسماء مناطق في الصحراء تقدم لنا إمكانية التوغل في هذه الذاكرة التاريخية، وهي تقدم لنا في البداية

1- الرواية، ص15.

2- ديفيد وورد، الوجود والزمن والسرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء: 1999، ص 264-265.

في شكل صورة متشظية، هي الطبيعة المجازية التي تسمح بتأويلها، وتؤكد الوساطة السردية من خلال العقد الذي قطعه السارد على نفسه في آخر الفصل الأول بأن يفتح لها كتاب محبة مخبوءا بين ضلوعه، تقرأ فيه نفسها، وبين بداية العلاقة وإبرام العقد، نجد الاعتراف بالعطاء، فيصنع لها صورا شتى للاحتفاء، ويراها متجددة دوما ولادتها أسطورية، وأولها ليس له تاريخ، لذلك يناجيها، ويعلن أن عقله لم يعد عامرا إلا بها، حتى وإن كان لا يلمسها حسا ولا يخاطبها فعلا، ولذلك ستكون الشخصية المحورية في الرواية حتى وإن بدت امرأة بغير لحم ودم أحيانا. فهي في مستوى الفعل الروائي صورة مجازية شكّلها ليجعل منها معادلا للذاكرة التاريخية المنسية، التي تقف دونها حواجز غيبتها وحولتها إلى أثر يحتاج إلى إزالة الغبار عنه، والكشف عن حقيقته؛ لأنها حصيلة تراث ممتد قبل وجود الذات وبعدها، وهو ما يستغرق أجيالا. يمتد إلى ما وراء حياة المشاركين في ذلك التراث وميلادهم وموتهم، ولذلك كان من أهم مقولات الذاكرة التاريخية التي استند إليها السارد، تلك المرويات التاريخية التي تضفي الزمانية على التاريخ بواسطة جدل بين آثار التاريخ السلبية فينا، واستجابتنا الإيجابيه له، ثم ما تفرزه التقاليد والعادات والتي تتجلى في فاعلية النصوص واللغات الموجودة قبل الأفراد، وأخيرا ما يطلق عليه تسمية التراث الذي لا يمثل نصبا تاريخيا راسخا، ولا هوية واحدة مكتملة، بل سلسلة من الانقطاعات والاتصالات والهزائم والانتصارات والانشقاقات والتقدم والتراجع، مما يعني أن في قلب التراث ذاته ما يدعونا إلى النأي عنه قليلا وترك مسافة لتأويله[1].

إنها ليست تاريخ الهوية الفردية، بل تمتد إلى ما قبل وجود الأفراد في الوجود ذاته فهي كما ورد في قول حازي **تمنطيط** لها « لما قابلها ونزل عن ناقته

1- الوجود والزمن والسرد، ص33.

فقبّل قدمها العارية وتمسّح بها: أنت الأثر الذي حيّرني في كل مقام زرته من مقامات الأولين.من عين صالح إلى **(أقبلي)** ومن **(إنغر)** إلى **(إغزر)** ومن قصر الشرفا إلى **(أقبور)**، ومن **(الهبلة)** إلى **(طلمين)**، ومنها إلى **(ماسين)** فإلى **(تبلكوزة)** إلى الشتات حيث رأيتك واقفة نخلة من نور تشع منها ألوان قزحية مجللة بسماعات ما طربت لها من قبل أذن، تقترب مني لتغمرني»[1].

ينتهي الفصل الأول إذن ليكون بمثابة إعلان عن عقد للكتابة مع هذه الذاكرة/ المرأة–الأسطورة وعقد للقراءة أيضا، من أجل نوع من التفاعل والتعاضد التأويلي، ذلك أن عملية التركيب والصياغة لا تكتمل في النص وحده، وأن الصور الرمزية التي بدأ بها الفعل الروائي تستوجب عملية تفكيك توازي عملية الحفر التي أعطى عهدا للقيام بها بواسطة الكتابة، التي هي أيضا تأويل، ويتم بها تفعيل المخيال الاجتماعي من عجائبي وأسطوري وخرافي صوفي باعتبارها عناصر متجذّرة في الذاكرة نفسها، وتعبّر عن أفق التجربة التاريخية التي عاشها المجتمع، وهي هنا تؤدي وظيفتين أو بعدين أساسيين: «بعد إيديولوجي يفسر كيف جاءت إلى الوجود جماعة أو ثقافة ما، وبعد يوتوبي يستبق البشر ويبشر به. فالأسطورة ترتبط بالتراث الماضي ارتباطا وثيقا بوصفها استذكارا وتحويلا لأحداثه، وترتبط بالمستقبل ارتباطا لا يقل عن الأول وثاقة بوصفها تعبيرا عن طموح لم يتحقق بعد في عالم تتمناه»[2].

وهكذا يصبح الفعل الروائي ذاته القوة التي تجعل القارئ وجها لوجه مع تاريخه وذاكرته المنسية، وهو هنا القارئ الجزائري الذي يستخرج من ذاكرته جزائر أخرى قابعة في الصحراء، هي تاريخه المنسي الذي لا بد أن يقيم معه جسرا

1- الرواية، ص 16.

2- الوجود والزمن والسرد، ص34.

للتواصل، وينتزع منه اعترافه بخطيئته، هذه الخطيئة التي اقترفتها كل الأجيال تجاه نفسها، حين تناست ذاتها وراحت تبحث عن هويات متعددة، مستوردة، فهي الدعوة إلى نوع من الاستبطان في عمق الذات للتعرف على الذات. وهنا لا تصبح الرواية وهمية؛ لأنها تصبح فعلا لاكتشاف علاقتنا بوجودنا وبذاتنا، ومن ثم التفكير في المستقبل والممكن، لذلك كان العقد بمثابة ميثاق يتحسّس من خلاله وجودها بمشاعره ودمه كما في قوله: "فإني الرجل أمنحك أن تتحسسي وجودك في مشاعري، وأن تتنفسي في صدري هواءك، وأن تطلبي حياتك في دمي»[1].

2- الصحراء/ أسطورة التكوين والتحول:

قد يجد قارئ **تلك المحبة** صعوبة في تبيّن العالم الروائي للسائح. غير أن هذه الصعوبة تختلف عما لمسناه في **ذاك الحنين أو تماسخت** من تفلت للموضوع بمعناه التقليدي، فوقفنا على نمط جديد في صياغة الموضوع الروائي الذي لم يعد سوى موضوع اللغة ذاتها، أما في تلك المحبة فالإشكالية متأتية من المعادلة الصعبة التي عقدها الكاتب بين هدف أعلن عنه من خلال الميثاق الذي عقده للحفر في الذاكرة، التي لن تكون سوى الجزائر القابعة في الأعماق، وبين كون عملية الحفر هذه، لا يمكن أن تتجلى إلا من خلال صناعة شكل روائي يعد المكان مسرحا له وفي الوقت ذاته موضوعه الذي يفرض عليه سلطة الحكي. وقد اعترف الكاتب في قوله أن «**أدرار** فرشت لي إلى باب الحقيقة، أنا مدين **لأدرار** بالوشاح الذي زيّنت به كتاباتي «**تلك المحبة**» خاصة وهو نص لها ولسرها الذي مكنتني من جزء منه»[2] ومن جهة أخرى تكون الكتابة علامة ممثلة للنص الذي موضوعه الصحراء

1- الرواية، ص26.

2- حوار معه، ص12.

ويكون مؤوله المرأة التي تلتقي مع الكتابة في الجسد فليست «الكتابة وأشكال الفنون الأخرى، سوى تقدمة لامرأة نرغب في أن نفنى في جسدها»[1] وعليه يمكن أن نجسد هذه العلاقة بالعلاقة الثلاثية التي تكوّن أطراف العلامة كما وردت عند بورس كما يلي: **الرواية (العلامة)** = **(الكتابة)** كممثل و**(الصحراء)** كموضوع و**(المرأة)** كمؤول. ومن منطلق العلاقة بين هذه الأطراف الثلاثة، يتضح لنا أن السيرورة السيميائية في الرواية تبدأ من المرأة، لذلك ينهي الكاتب الفصل الاستهلالي الذي أقامه على دعاء، بنوع من الاحتفاء، وعقد ميثاق بينه وبين امرأة ليست ككل النساء، ما يسمح لنا بإدراك مجموعة الاحتمالات التي تحصل في الذهن، وهو مستوى التأويل. كما يسمح بالحركة والتحويل على مستوى الفعل الروائي، وتجسد المنطق الذي يتحكم في هذا الفعل، الذي لا يمكن تصوّره إلا من خلال هذه العناصر الثلاثة. لذلك تعد المرأة باعتبارها **مؤولا** العنصر القادر على الربط بين **الصورة البصرية** للعلامة الرواية ألا وهي الكتابة، الحامل المادي لها، وبين **الموضوع** الذي هو الصحراء الذي ندرك به الرواية كمرجع.

ولما كانت المرأة هي العنصر الذي يمكن القارئ من الربط بين مختلف الإمكانيات التي يتصورها، حيث تقوم بدور الوساطة، فإنها سرعان ما تتحول إلى ركيزة لعلامة ثانية، تجسّد في كل مرحلة من مراحل الفعل الروائي قيمة إضافية للرواية، وهنا يتبدد أي خلاف في أن يكون المتلقي هو هاجس الروائي المركزي؛ لأن السيرورة السيميائية تقتضي التنقّل في العلامة، والتنقّل عملية استدلالية. فالقارئ الذي ينتقل من الكتابة إلى الصحراء إلى المرأة يحقق الشرط الأولي للمعرفة، وكل تنقل في العلامة هو استدلال، والاستدلال هو جوهر الفعل التأويلي، مما يجعل القارئ مضمنا في الفعل الروائي ذاته، إن لم نقل أنه مقتضى من

1- الحوار، ص09.

مقتضيات السيرورة السيميائية ذاتها. ولذلك يقول الروائي إنه لا يكتب لقارئ مفترض. ولكن يبقى الميثاق الذي قطع في بداية الرواية، بقدر ما هو تعاقد مع الذاكرة، فهو كذلك تعاقد مع المتلقي الذي يحاول امتلاكه.

مع بداية الفصل الثاني يقدم إلينا الموضوع **(المكان)** من خلال جملة من الأخبار والروايات المختلفة عن المنطقة والصراع الذي كان بين أفراد المجتمع والديانات المختلفة. إنه إعلان عن ثقافة المجتمع الجزائري في الصحراء وإعلان على أن «الثقافات تخلق نفسها برواية القصص عن ماضيها»[1].

غير أن تاريخ ثقافة الصحراء ومجتمع الصحراء نتعرف عليه بطريقتين: الأولى بواسطة العرافة والسحر والإشاعة والتي تجسدها راويات **كبنت كلو وبنت هندل** وغيرهما، والثانية يجسدها المصنف التاريخي الذي لا يفتحه إلا من كان من الصفوة، أو الكتاب العجيب، والكراسة التي اكتشفتها **مبروكة** في الكنيسة التي تحكي حقيقة ما فعله الفرنسيون بالمواطنين، ولا نكاد نعرف الكثير عن فحوى هذا المصنف إلا ما ذكره الراوي عن جده الذي كان الوحيد الذي امتلك نسخة منه، والذي غمض على غير أهل السر. ولعل هذا ما قصده الروائي في قوله السابق أن أدرار مكنته من جزء من سرها فقط.

يبدو السؤال عن حطام قصر **تخفيف**، بداية فعل استحضاره بعدما كان فضاء لاستقطاب أنواع مختلفة من البشر، مسلمين وعبيدا، ممن تشرّب الرمل أرواحهم قرونا واستقبلت الصحراء بعضهم من الموسويين وهم يجرّون خلفهم لعنة الخروج، فرفعت شأنهم.

ومن منطلق التساؤل والبحث عن الحقيقة وكشف الأسرار، تحضر الصحراء كهاجس وجداني ووجودي وكحافز للكتابة، فتسأل **البتول** العرافة **بنت**

1- الوجود والزمن والسرد، ص120.

هندل اليهودية عن سر خراب القصر، فتجيبها، ويحدثها الطالب **باحيدا** عن الصراع الذي حصل بين المسلمين واليهود، ويوقفنا الكاتب على كثير من الأخبار والحكايات عن هجرات اليهود والمسيحيين والمسلمين الذين جاؤوا من القدس والأندلس والمغرب وعن حرب **محمد التلمساني** ضد اليهود، كما يوقفنا على أوجه مختلفة للحقيقة من مصادر مختلفة، ويتعدد الرواة وتختلف الحكايات وتتكامل أحيانا، وباختلاف لغة الأخبار، تكون أحيانا بالنسبة لبعضها البعض علامات مؤشرية وأحيانا رمزية، وفي غالب الأحيان إيقونية تتجلى في ذلك الطابع الاستعاري الذي ترد به لغة تلك الروايات.

فهذه **بنت هندل** تحكي بطلب من البتول وهذا **باحيدا** تستحثه البتول على استكمال الحكي عن **محمد التلمساني**، فتصير البتول بمثابة المحفز على الحكي، وتصبح بمثابة العلامة المؤشر لكل ما يرد من أحاديث عن الصراع الذي كان من نتائجه خراب القصر، فهي تدفع بالسرد إلى أقصى درجاته فتجعل **باحيدا** يبوح بكل ما لديه من أخبار، ويحيل في كل مرة إلى مصادر هذه الأخبار، مثل **العجوز والشيخ**، **وحسن** الذي كان موضوعا للسرد وعلاقته **بمحمد التلمساني**، ثم يكون الحديث عن اختفائه، ثم يتحول الحكي إلى **طيطة** ليكون موضوع الحديث هو **اسماعيل الدرويش** الذي يعتقد أنه يشبه **حسن**، بل يرجح أنه يكون أحد أحفاده، ثم يعود الحديث إلى العجوز التي تحكي سبب اختفائه، ويتبادل الرواة الحكي بطريقة حلزونية ليعود إلى أشخاص عدة كبنت هندل والجدة التي تقص بطريقة أخرى قصة محمد التلمساني، ثم تحكى قصة اليهودي الذي انتحل شخصية إمام مسلم ظل يصلي بالناس سنين عديدة، ثم فرّ بعد أن كتب رسالة وتركها معلقة على المنبر يخبر فيها المسلمين، سخريته بهم، أن عليهم إعادة صلاتهم، وتتدخل عدة أطراف لحكاية هذه القصة، مثل بنت هندل، وباحيدا الذي يذكر حكاية جده عن اليهودي، ثم تدخل الشيخ ليكمل قصة هروبه واكتشافه فيما بعد.

يتضح من هذا العرض أن المكان الذي هو الصحراء وموضوع الرواية، أسهم في تمثيله والنيابة عنه زخم من العلامات كالتاريخ والخرافات من الحكايات والتي لخصت تكوين المكان وصورته والصراع الذي كان بين الأعراق والديانات التي كان يحويها. وإن الحقيقة الموزعة بين أطراف عدة من بينهم اليهود أنفسهم، أظهرت أن عالم الصراع والعداء في الواقع يوازيه على مستوى الفعل الروائي توافق وانسجام وتعاون من أجل الكشف عن الحقيقة، ولقد بدا أن العلاقة بين العلامات في الرواية اتخذت مسارا حركيا، تجلى من خلال التحويل المرتبط بالتأويلات المختلفة التي ترتبط بهذه العلامات، ومن خلال تغيير المكان، أي الانتقال من تأويل إلى آخر داخل إطار هو ناتج أساسا عن تلك الحركية في الحكي.

من جهة أخرى يبدو أن فضاء الصحراء الممتد، الذي اتسع لاحتواء العديد من الأجناس والأعراق والملل يجد ما يوازيه على مستوى الكتابة التي ليست سوى الصورة المادية اللفظية له. ولا شك أن التفاعل بين الموضوع والصورة الممثلة له، كان دليلا على هذا الثراء في الحكي وتعدد مصادره والتعاون الحاصل بين الرواة. فالمكان الصحراوي، وما يحويه من عناصر كالرمال والشمس والنخيل وما يوحي به هذا الفضاء من اتساع وامتداد هو الذي سمح بهذا التنوع، وانفتاحه فرض تواترا على مستوى الفعل الروائي، هو ما أسفر عنه التواصل بين عناصر هذا الفعل.

لقد كان هناك تأكيد على واقعية المكان كذكر أسماء الأماكن المعروفة **كأدرار وتمنطيط وتماسخت** و**تخفيف وتوات وتلمسان** وغيرها، ورسم حدودها علامات فرعية للمكان وهي علامات قوانين **legisignes** يعرفها القارئ، هي نتاج المواضعات التي تعطي للذاكرة خصوصيتها. وهذا لا يعني أن الكاتب وقع في جغرافية جامدة، لأن الأسماء وإن كانت لا تعلل ففي عدم تعليلها مكمن رمزيتها فالأمكنة صيرت أمكنة لفظية، أعاد تأليفها الكاتب بواسطة اللغة، وهيأ لها من أسباب التأويل ما جعلها، على الرغم من واقعيتها الظاهرة على مستوى التسمية،

فضاء متخيلا حافلا بالجو الأسطوري والخرافي، مستمدا منهما تقنيات التناسخ والتحول والود مع العفاريت.

وسوف نرى بأن الصحراء باعتبارها الفضاء الذي نعرفه تتحول منذ البداية إلى آلية لبرمجة ما سيحدث والطريقة التي ينقل بها، والهيئة التي ترد بها الشخصيات، واللغة التي تصوغ كل هذا؛ أي أنها هي التي تتحكّم في صورتها المادية التي تمثلها. كما أن المرأة باعتبارها الرابط بينهما سوف تكون مكمن المعنى والبؤرة التي تتولّد منها الدلالة، على الرغم من أنها تنتمي إلى عالم سيميائي مغاير لعالم الرواية، لذلك سوف تضعنا أمام «استكشاف ملامح علاقة أسطورية شعائرية من نوع خاص بين فن السرد والصحراء، سواء على مستوى التطورات التي تعتريها، أو على مستوى البنية وتفاعلاتها الفنية، فالصحراء هنا فوق دلالتها المكانية إطار تاريخي زمني يرتبط بمجموعة من الدلالات المفهومية التجريدية التي تملؤها وقائع الرواية بمعطيات ملموسة في حركة الحدث الروائي والبعد البصري، فيبدو المكان هنا تشكيلا مقصودا من جهتين:

جهة القيمة التصويرية بوصفها عاملا سرديا، وجهة القيمة الدلالية بوصفها نتاجا تعبيريا مشفرا، أو محملا بالهوية التي أرادت الرواية الإعلان عنها، تلك الهوية التي تعكس جدلية العلاقة الصوفية بين الإنسان والصحراء، عندما يتحول الإنسان إلى جزئية مكان، وتتحول الصحراء إلى رمز حي»[1].

ومن منطق السيرورة السيميائية الذي يجعل المرأة كمؤول، تتحول إلى صورة مادية أي إلى كتابة، يبرز لنا **السائح** هذه العلاقة عندما يربط الحديث عن الجسد بالكتابة، «فالجسد هو الذي يتحول إلى بؤرة الكتابة لحظة الكتابة،. ونحن لا نكتب

1- يراجع تيسير عبد الجبار الآلوسي، المكان دلالته ودوره السردي العلوم الإنسانية، ع 6 فيفري2004 www.uluminsania.com.

إلا لننشئ جسدا، ثم ألا نكون في نهاية المطاف نكتب لأن في حضورنا جسد امرأة أحببناه؟»[1] ومن هنا نفهم سر وجود المرأة في الرواية، وكيف تتماهى مع المكان ومع الكتابة، إلى درجة أننا إذا حاولنا الإمساك بالسياق الظاهر الذي يمكن أن يبلور ملامح واضحة لامرأة محددة، تتفلّت منا. فهذه **البتول** باعتبارها علامة رمزية تحيلنا إلى تاريخ اسم البتول ذاته وما يحاط به من قداسة، فهو يذكّر **بمريم البتول** رمز الطهر والعفاف كما يذكّرنا بامتدادها في شخص **فاطمة الزهراء ابنة الرسول (ص)** التي تكنّى البتول، ولكن إثارتها لمعنى الطهر والنقاء ليس إلا رمزا لأصالة المكان. وانطلاقا من أن الروائي اعتمد على عملية الحفر في الذاكرة، وهي عملية تفكيكية تحليلية، وأن أي تفكيك يلحقه تركيب، فإننا نتصور أن القارئ قد تجرفه عملية التفكيك هذه ليتخذ منها طريقته في قراءة الرواية، غير أن طريقة القارئ تكون مغايرة لطريقة الكاتب. ومن ثمة يبدو من الطبيعي أن تحليل النص يخضع لطبيعة السيرورة السيميائية بين عناصر الفعل الروائي التي تتوزع على ثلاثة مستويات هي:

1- حوار معه، مجلة عمان، ص09.

1- الرواية كممثلات:

إن هذه الرواية علامة مفردة يمكن أن تدرك منغلقة لها بنيتها المستقلة تمتد على **376** صفحة، وهي علامة قانون كما تدل عليه كلمة رواية التي تشير إلى جنس أدبي معين، وباعتبار العلاقة بالموضوع تعد الرواية علامة إيقونية أي أنها تحيل على موضوعها بالمماثلة والمشابهة وهي أيضا رمز و مؤشر، ذلك ما تبرزه الصورة التي على الغلاف، والكلمة الواردة في ظهر الغلاف.

أما صورة الغلاف، فيتآلف فيها اللون والخط والشكل، ليشكلوا البؤرة الأساسية التي ترتكز عليها الرواية؛ ذلك أن الرسم لغة معقدة، تقتضي المرور بمجموعة من المؤولات للوصول إلى الدلالة التي تختزلها، فهي تتشكل من زمرة من العلامات الوصفية، المكثفة والمبعثرة التي تجبر المتلقي على تأملها.

يشكل نصفها العلوي سماء زرقاء وسحب بيضاء، تظهر من خلالها صورة امرأة بمواصفات صحراوية يعبر عنها لونها وعيناها وتسريحة شعرها، أما النصف السفلي فتبرز فيه مجموعة كثبان من الرمال وفوقها مخطوط مفتوح، وفي وسط هذه العلامات عنوان الرواية الذي يمثل موضوع الرواية وموضوع الصورة، فهي علامة تأشيرية للموضوع، ومن هنا فإن الممثل الذي يتشكل من هذه العلامات الوصفية، ذو موضوع إيقوني لأنه يمثّل صورة لامرأة وصورة للصحراء وصورة لمخطوط، فيكون العنوان كعلامة مؤشر لعلامة إيقونية هي هذه الصورة التي هي الصحراء والمرأة والكتابة (التاريخ). ولعل تشاكل هذا التعبير الإيقوني الذي فيه أربع علامات فرعية إيقونية، واحدة منها مستقلة بفضائها الخاص هو الفضاء الخطي الذي يتجسد في العنوان «تلك المحبة» وهي علامة مؤشر، هو ما يمكننا من القول إن موضوع هذه الصورة هو الصحراء وأن المرأة هي الإيقون الرابط بينها وبين الكتابة المتمثلة في المخطوط، وبالتالي لا يمكن لمؤولات هذه الممثلات إلا أن تخبرنا أن الموضوع المباشر لهذه اللوحة هو الصحراء الجميلة والعميقة، ولعل في وجود القرائن الداخلية

ما يؤكد ذلك. هذا ما يعطيه المؤول المباشر.أما المؤول الدينامي الأول، فلا يعطي شيئا كبيرا عن الدلالة، مادام يوقفنا أمام التمثيلات الواقعة في الطبيعة من سماء وامرأة وصحراء، لذلك سنعمد إلى المؤول الدينامي الثاني الآتي من السياق سواء **نص** الرواية أو **الكلمة** الواردة خلف الغلاف التي توضّح بأن موضوع هذه الرواية هو «صورة أخرى عن جزائر أخرى، قابعة في التاريخ المنسي والعمق المجهول هناك من خلال صحرائها، وعن غزوها، صحراء **أدرار** خاصة،....صحراء مملكة السر والماء والنار حيث تجليات الخالق التي تزهر تلك المحبة».

فأدرار بهذا المعنى هي مؤول يشكّل بدون شك نقطة انطلاق التأويل وهذا هو التعريف الأولي للرواية باعتبارها ممثلا وعلامة مفردة، لكن لا يمكن إدراكها دون العلامات النوعية التي تكوّنها، وهي العناصر المعروفة التي تكوّن الفعل الروائي كالسّرد والشخصيات والأحداث.

أما العلامات الفرعية النصية الأخرى والتي تمثّلها عناوين الفصول، وهي عبارات مستخلصة من داخل النص وضعها الكاتب بعد الانتهاء من كتابة الرواية، فهي تتحكم في عملية القراءة، إلى جانب تراكم العلامات اللغوية المرتبطة بعملية السرد والمتمثلة في **قال، وقالت** ومتفرّعاتها والتي تعد علامات مؤشرية للحكايات والأحداث، في الوقت الذي تعد علامات قوانين، بها يضمن هذا النص انتماءه إلى جنس الرواية.

وبما أنه لا يمكننا رصد مجموع النصوص التي توجّهنا إليها هذه العلامات؛ لأن بها يتشكل مجموع القول الشعري، ولأن بعضها يشكّل علامات رموزا، وبعضها علامات إيقونية، يقتضيها السياق والمقصدية، فإن تحديد علاقاتها بموضوعاتها، تحدده أكثر علاقات سيميائية باعتبار المؤول، وهو المستوى الدلالي الذي نحاول من خلاله أن نرصد العلاقات بين هذه العلامات وموضوعاتها. وسنحتاج إلى السياق الخارجي أيضا بالاعتماد على القرائن التاريخية والثقافية، وهو مؤول شعوري يسمح لنا بالوصول إلى موضوعات الرواية.

2- **فأما على المستوى الدلالي والتداولي**، فلا شك أن الرواية تعد من بين الأشكال التعبيرية اللغوية التي يعتبر الاهتمام بموضوعاتها ومؤولاتها مركز الاهتمام في عملية التحليل، ذلك أن «نجاح الفعل التواصلي بين المرسل والمتلقي يقتضي من الأول مراعاة احتمالات التأويل، كما يستلزم من الثاني تقديم أقرب مؤول ممكن مما يرغب فيه الأول، حتى يتمكن من الموضوع كدلالة»[1] في هذا المستوى، قد يبدو جرد الموضوعات أمرا ضروريا وذلك من أجل الوقوف على العلامات المحورية المولدة للمعنى، والطرق التي استثمر بواسطتها الروائي هذه العلامات ويمكن تحديد هذه الموضوعات كما يلي:

1- **موضوعة المكان/ التاريخ**: لا يحدد لنا الروائي بداية للتاريخ، بل إنه يعرفنا به من خلال العجائبي، كما أنه يجعله بمثابة المركز أو البؤرة التي تجمع المرتحلين من كل صوب. «فمن زاعم أن العفاريت تبدلها كل عشرين عاما/ لا أنا ولا أنت نملك استطاعة الفكاك من اليد التي جمعتنا إلا حين تريد/ولا أحد يعلم سر الأمر إلا ما نسميه حبا يدخل قلب الواحد منا من باب لا نملك مفتاحه. فأما **الشرفا**، سكة الذهب، وأما **الزوا** فالتبجيل لصاحب خير الأنام، وبالعرب فضل النسب، ولهم معا سكة الفضة، ولنصرة الدين كان المرابطون والبربر ولهم سكة النحاس، وأما العبيد والحرثانيين الذين منهم للأولين طين وللآخرين حديد، فحسن الذكر بلال الحبشي والنجاشي، كل من آدم وللحق يصيرون أجمعين»[2].

وسوف يكون يسيرا بعد ذلك حشد هذا المكان بأساليب الغريب والعجيب. إن الارتحال إلى الصحراء يولد أشكالا أخرى من الارتحالات إلى أعماق النفس

1- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء: 1991، ص271.

2- الرواية، 125.

البشرية، وتعد أحاديث الأسرار والجنس أهم النماذج. فلقد عبّر لنا الكاتب من خلال مشاهد جنسية عن نماذج من الشهوة الشبقية المجنونة، وحتى الشاذة منها، حتى بلغت بعض المشاهد درجة الابتذال، على الرغم من أن الروائي يبرّر هذا المنحى بقوله: «سعيت دوما إلى أن تكون كتابتي عما هو مشهد جنسي ليس فحسب سامية التصوير، نبيلة المقصد، مسوغة سرديا ولكن ذات قدرة لغوية مجازية وحقيقية، على تمرير ما هو عيب وجعله مستساغا...كما في تلك المحبة مشهد طويل عن شخصية شاذة جنسيا خنثى، أملاه السياق السردي للرواية أرهقت كثيرا في تسويغه فنيا ولغويا»[1] فكأنه، هنا، يبرز لنا كيف تفجر الصحراء الشهوات وتذهب بها إلى درجاتها القصوى، غير أنه من جهة أخرى يعرض علينا أصنافا للحب الجميل، مثلما ورد في قصة **مبروكة وجبريل وماريا وبليلو** و**جميلة ومكحول**.

إن المسوغ السردي الذي تحدث عنه الروائي وجعله يورد تلك المشاهد السردية العنيفة، يعود إلى الجو العجائبي الذي وضعنا أمامه الكاتب منذ بداية الرواية، والخاص بالمكان؛ حيث قيّد له من الرواة ما يستطيع فعلا أن يقدم المكان بذلك الجو العجائبي **كبنت هندل** العرافة **وبنت كلو** اليهوديتين، ومن ثمة فمسوغات العجائبي مرتبطة أشد الارتباط بطبيعة الرواة.

لقد أسفرت هذه العلاقة بالمكان **أشكالا** عدة من الوعي ارتبطت بشكل معين من أشكال هذا المكان، حيث جسدت كلها الرغبة في تملك فضاء هو الهوية ذاتها حين تتفلت من الذات وتنوء هذه الذات بعبء حملها.

فأما الأول فهو ما أملاه المكان التاريخ باعتباره ذاكرة: وقد أشرنا إليه من خلال واقعية أسماء الأماكن وما شهدته من صراع بين الملل والنحل، اعتمد فيه الكاتب على نصوص تاريخية وضعها بين مزدوجين أو ما اكتشفته **مبروكة** في

1- حوار للحبيب السائح مع مجلة عمان، ص09.

كراسة **الأب جبريل** عما فعله المسيحيون في قاطني المنطقة من تعذيب وتنكيل، أو ما أوحى بمعرفته لدى **البتول**.

إن معرفة خبايا هذا المكان التاريخي ولّد الإحساس بالزمن والتاريخ خاصة عند البتول التي تبدو وكأنها تجسد الوعي بالمقولة التاريخية، التي لا تبدو أنها منفصلة عن المقولة الدينية التي تجسدها أسماء فئة من الشخصيات **كالبتول وإسماعيل الدرويش وعبد النبي والرجل الصالح**، وكلها تعد امتدادا للرؤية والحلم، فرسّخ الطابع العجائبي الذي وردت به هذه الشخصيات، مما يؤكد ترسيخ الوعي والإحساس بالزمن وقداسة القيم. **فالبتول أو السيدة** لما لهذين الاسمين من دلالة مقدسة، هي رمز الطهر والنبل، ويشير لفظ **السيدة** إلى القيمة التي يعطيها المجتمع الصحراوي للمرأة. أما **جميلة ومكحول** فيجسدان المقولة السياسية، التي هي جزء من الإحساس بالمكان، فقد انشغل ببعضهما ثم عن بعضهما بالأرض والبشر، فمكحول منشغل عن جميلة «بما هو أكبر، فوقته للأرض وتفكيره لبشرها ووجدانه لسيدة... قال لها آخر مرة مكلوم النبرة: يتقربون منك ليقرأوا سرّك في صدرك. فإن هم تمكنوا أذلوك. فلا تفتحي لهم. ثم اختفى»[1] وعليه سيكون المكان مهيمنا على بنية الفعل الروائي باعتباره تاريخا ورمزا وحلما، أما التاريخ فقد أشرنا إلى أن فضاء الصحراء بامتداده واتساعه ورحابته، كان لا بد أن يحوي الجميع ويتحمل أخطاء الجميع، ويسمح بالحرية للجميع حتى الشذوذ الجنسي، وسوف نرى كيف جسّد الكاتب هذه الفاعلية وهذا الامتداد من خلال أحد أهم عناصره ألا وهو **الرمل** الذي عرف الكاتب كيف يستغلّ طواعيته وانسيابه ليجعله عنصرا أساسيا في تشكيل اللغة الروائية والدفع بها إلى عوالم من الشاعرية والتحول الذي تنسجم مع طبيعة

1- الرواية، ص 282.

هذه المادة الهلامية الانسيابية التي تسمح بالتحول، حتى غدا صورة أو طرفا في تشكيل صورة شعرية أو متوالية سردية.

وأما الثاني وهو كون التاريخ يتحول إلى رمز: فهو امتداد للطابع المادي الجغرافي للمكان ذاته فقد ذكرت العرب قديما أن الفلاة والخلاء يجعلان المرء يتخيل ويتصور. وقديما ربطوا المهارة في قول الشعر بالمكان الذي قيل فيه وهو الصحراء لما توحي به من وحدة، وقد قيل إن «المكان الخالي يشحذ القريحة ويفتح المعاني المستغلقة»[1] كما ربطوا وجود الجن والعفاريت بالمناطق العميقة والممتدة كالوادي والصحراء، وهذا يعني أن الدهشة في الوجود تتبدى من خلال معاينة الصحراء، ولما كان البشر قاصرين عن امتلاك رؤية واضحة للوجود كانت الخرافة والسحر والأسطورة هي منطقهم في العيش في هذا الوجود وفهمه، ولغتهم في التعامل مع قضاياه الغامضة والمستعصية، ومع بعضهم البعض..ومن هنا يأتي وجود العجائبي والأسطوري والسحري في هذه الرواية، ليس لأن هذه الأمور هي جزء من الذاكرة التاريخية، كما أشرنا سابقا فحسب؛ بل لأن الفضاء الصحراوي يفرض وجود هذه المعتقدات، وكأن المكان في هذه الرواية يصبح المركز الذي يجذب إليه نمطا معينا من الأحداث، وشكلا معينا من اللغة، جعلهما يتماهيان مع كل عناصر الفعل الروائي، و**السائح** يرى أن الكتابة والمكان شيء واحد، «فالكتابة هي المكان، أي أن النص يتشكل لغة وصورا ومشاهد من المكان الذي تحيل إليه الحدث الذي تشتغل عليه، والحدث نفسه ينمو في المكان»[2] ولهذا التماهي أشكاله المختلفة كما سنرى لاحقا.

1- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحك محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة 2006، ج1 ص. 182

2- حوار الروائي لمجلة عمان، ص10.

وأما الثالث وهو التاريخ كحلم، على الرغم من أن الحلم هو رمز، فهو ذلك البديل الذي يرده الكاتب عن جزائر الموت التي تحدث عنها في **البهية وتامسخت**، جزائر أخرى للأمان والحب والتعايش مثلما جاء في قول **جبريل لمبروكة** عما ورد في الصحيفة من أن «الصحراء على قدر قساوتها فهي لا تزال تمنح الأمان وتعطي الاطمئنان، وتقبل التعايش» وهو المعنى نفسه الذي ورد على لسان **البتول** لما سئلت: «ما الذي أعجب امرأة مثلك في أنضج العمر وأينع الروح أن تغرب إلى هذه القفار؟ فقالت له: أبدا إنها عامرة بكل ما لم يمسسه دنس، لذلك فهي آمنة»[1].

إن هذه الأشكال الثلاثة من الوعي وإن كانت تجسد الرغبة في تملك هذا الفضاء باعتباره هوية غير عادية، فإنها ترسم على مستوى الفعل الروائي المنحى الإشكالي للشخصية الجزائرية والبحث بطريقة أشبه بالحفر عن أسئلته الغائرة في التاريخ. ومن هنا يمكن فهم طبيعة انفتاح الرواية على الطابع الرمزي الذي يطرح قضية فلسفية وجودية مرتبطة بالحياة، بعدما طرح في روايته **ذاك الحنين**، قضية فلسفية وجودية أيضا لكنها مرتبطة بالموت والفناء، وإذا كانت الإشكالية الكبرى التي يحاول الإنسان فكها هي الزمن، وأراد السائح بذاك الحنين أن تكون هي زمن الزمن، وفضاء الفضاء بعد الزوال والاندثار، فإن تلك المحبة «هي جسد النص الذي يشكل قدره بالشكل نفسه الذي يشكل جسد الإنسان قدره»[2] فلا جرم أن يشكل كل عنصر بنائي فيها، موضوعا للتأويل، خاصة وأن السائح يستدرج القارئ بلغة رمزية إلى نوع من التداعي الذي يثور البحث في الذاكرة التاريخية من أجل فهم إشكالية الذات، فتصبح الكتابة غوصا في دواخل الشخصيات التي تمر الموضوعات السردية كلها عبر إدراكها وأحاسيسها، ونزواتها وميولها وآلامها في تماه مع المكان وجزئياته.

1- الرواية، ص 242.

2- فريد الزاهي النص والتأويل، أفريقيا الشرق، بيروت: 2003، ص 129.

2- موضوعة المرأة:

تعد المرأة من أبرز أشكال تماهي المكان مع عناصر الفعل الروائي فلما كانت الرواية هي فعل استحضار المكان(الصحراء) كان لا بد أن يسيطر هذا الهاجس الوجداني على كل عناصر الفعل الروائي، ويتجلى ذلك من خلال الجو الغرائبي الذي يشبه الأسطورة على المكان، فمنذ الوهلة الأولى التي يبدأ الحديث فيها عن تاريخ تكوين المنطقة ونشأة الثقافة فيها نجد الأسطورة والتي تعد واسطة الجمع بين المرأة والمكان، مثلما كان ذلك في الأساطير القديمة، كما تشكل آلية يتجه بها الروائي إلى المناطق العميقة في الزمان والمكان والإنسان، وتتجسّد بها عملية الحفر في الذاكرة، إذ كثيرا ما تسهم في شحن المكان في الرواية، بنفس مواصفات الإنسان في التكوين والتحولات مثلما يتجلى في قول أم **بليلو** له عن الآثار التي تبدو كالفناجين، من أنها «انجذبت برائحة عرق أجدادك، فكأن تلك الأرض هي أبدانهم، وأن ذلك الطين المقعر مثل الفناجين من لحمهم المثخن، وذلك الماء الجاري من دمهم المهرق، ولون التمر من بشرتهم المكوية بالشقاء، ومذاقه من أكبادهم المذلة بالهوان، وهذه القصور الممتدة شمالا نحو الجنوب من أيديهم وأكتافهم بالطوب والسعف والجذوع والجريد. سمعت السيد يقول في ليلة ضيق كنت خدمت فيها أجداده اليمنيين الذين استوطنوا **توات** بعد الفتح هم الذين أمروا بحفر الصحريات كما كانوا يسمونها، ولما كان أجدادك هم الذين يفقرون الأرض كما يفقر الذئب النعاج سموّها **الفقارة**، فغلب اسم اليد التي تحفر اسم اليد التي تملك، وقالت لي: ما حسبته فناجين ليست سوى رؤوس غيلان تعيش تحت الأرض ولما حاولت الخروج لأكل الأطفال خنقتها عفاريت المياه التي ترعانا فبقيت أجسامها المشعرة وأياديها المخلبية تحت التراب ومسخت وجوهها»[1].

1- الرواية، ص92-93.

هنا يبرز دور المرأة في تشكيل المكان بطريقة تعكس أبعادا إنسانية وتاريخية وأسطورية، فيبدو المكان الذي أنشأته **أم بليلو** بالكلمات له روح وفاعلية، هي نفسها روح وفاعلية الإنسان، ومن هنا يكمن التماهي بينه وبين المرأة باعتبارها بداية الفعل والحياة، في الذاكرة مثلما هي بداية بناء الموضوع السردي في الرواية، فينتقل من الذاكرة إلى المرأة إلى المتخيل وتنفتح كل المشاهد على الطابع الرمزي، ويتحول الرمزي (المرأة) إلى مصدر معرفة وتكون مصدرا لإنتاج النص بالنسبة للكاتب «فمن زاعم أن العفاريت تبدلها كل عشرين عاما بعمر لتردها إلى شبابها، ومن مرجف بأن زوجها يأتيها في هيئة تلك الريح الشرقية العاصفة لا تبقي حشرة تزحف، ولا دابة تلحفن يلقح النخيل وإناث الطيور والنبت المثمر والنساء العواقر تتكهن لهن طيطمة»[1].

إن هذا التماهي يجعل المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات ليس مجرد إطار جغرافي تمارس فيه الشخصيات أفعالها، بل هو فضاء لاحتواء عوالم مختلفة وأصناف شتى من الوعي التي أشرنا إلى بعضها من قبل والتي فجرت دلالات متعددة. برزت من خلالها علاقات وانكشفت سلوكات وكشفت أسرار وبقيت أخرى وتراءت فيه صراعات ولكن ظلت الحقيقة الوحيدة هي المكان باعتباره انعكاسا للأنا الأخرى القابعة في العمق والتي يرى فيها كل من رووا أسطورة تكوينه أنفسهم فيه. وعلى الرغم من أن هذا الانعكاس فعل معقد مثلما دلت عليه بنية الرواية، فقد بدا لنا أن اختزاله في صورة التماهي يعد جزءا من تبديد هذه الهيئة المعقدة.

منذ البداية تندمج الشخصية مع المكان فلا نكاد نفرق بين البتول وأدرار، والمرأة الخرافية والصحراء، فهي تقول عن نفسها «قد تكون تلك الحمامة رمتني قبسة من منقارها فأحوّل إلى جزئيات الرمل الذي بسط الصحراء. وقد تكون الرياح حملتني نواة انشقت منها شجرة تحبل مثلي وتلد، وتعطي من جسمها طعم الحياة، كما

1- الرواية، ص16.

أهب من جسدي لذة الحب فأجري في الدم هواء معطرا بالرغبة»[1] وأحيانا يشبهها بالصحراء عندما سئل علي الشريف عن كنهها فأسر لها: «اعتبر أنها مثل الصحراء لا يتقدم بها عمر، ولا تنالها شيخوخة ولا يصيبها لوث، كأن الأرواح ملّكتها سر الشباب الذي لا يزول إلا بيوم قبضها.»[2] وفي نهايتها يحصل التماهي الكلي حيث يقول: «فاعلم أن للمرأة مثل النخلة ثلاثا يخبلن الرجل فيعرى لها من كل رمل: وجها ضحوكا لصدر ثامر في قوام ممشوق، ولسانا بحيي في القلب الموات، وجماعا يروي الروح التذاذا. أدرار بمائها وأمنها وسرابها كأنها لهذه الثلاث.»[3]

وكذلك الأمر مع **إسماعيل الدرويش وعبد النبي والرجل الصالح**، فكلها أسماء ذات دلالة إيحائية، فهي إلى جانب كونها عتيقة ضاربة في القدم وفي أعماق التاريخ والدين، تثير مجموعة من المعاني حتى يمكن اعتبارها مؤشرات كنائية على الفضاء الذي انبثقت منه.

والملاحظ أن قداسة المكان انعكست على طبيعة التّماهي، فيندر في الرواية أن نجد هذه العلاقة مع الفئة الثانية من الشخصيات التي تجمع العرافة والساحرة والشاذ والمجرم، مثل **بنت هندل وبنت كلو وسلو ولدباري وتبو** في حين نجد شخصيات الفئة الثانية **كالبتول وإسماعيل وماريا وجولييت ومبروكة يرتبط المكان بهم بصورة تكاد تعبّر عن علاقة المكان بالقيم**، فحين تموت القيم في إنسان يرفضه المكان، بل يموت فيه. وإن حدثت علاقة فهي ليست علاقة تماه، بل لا تعدو أن تكون علاقة وظيفية كأن تستغل أحد عناصره للسحر والعرافة مثلما نجد تنبؤ بنت هندل للبتول في آخر الرواية بواسطة خط الرمل، حيث رسمت خطين أفقيين قصيرين فصلت بينهما بنقطة ووضعت واحدة أخرى فوق الأعلى فحدث التوازي، وقالت غائرة المنطق ذاهلة: «مولاتي مدون الكتاب يقول «اعتبر هذه

1- الرواية، ص14.

2- المرجع نفسه، ص 114.

3- المرجع نفسه، ص 370.

القبضة الخارجية فاحذري...خسارتك كبيرة وهاهي فاتت...ثم محت بكفها ورسمت خطين في الاتجاه السابق بينهما نقطتان متراكبتان وقالت: هذا يا مولاتي خط الاجتماع، لا تتركي الهم يملأ قلبك. الخط يخبرني أنك معولة على فعل ما تنوين لا تترددي... وهذا خط النصرة... وهذا خط الفرج ستكونين بالدوام سعيدة...»[1].

فممّا لا شك فيه أن هذا التنبؤ هو ممثّل خطي ولغوي لموضوع هو مستقبل الجزائر، من خلال مؤول نصي هو شخصية البتول التي تشتغل ضمن سيرورة سيميائية واحدة مع الصحراء والرواية. وتجسد البعد الاستبدالي الذي تشتغل به المرأة حين تتحول من مؤول إلى ممثل أو تفرغ من مدلولها المباشر لتستعير مدلول العلامة المكان، ويتعلق الأمر في أن الشكل الإيقوني الذي هو الاستعارة يمنح دلالة المرأة والمكان في الوقت نفسه، باعتباره ترابطا مرآويا، يشتغل المتخيل من خلاله. فمنذ بداية الرواية نسجل حضور علامتي المرأة والصحراء ضمن سياق استبدالي، وكانت أسطورة التحول والخصب والنماء الوسيلة التي تم بها الاقتران بينهما على المستوى الدلالي، من ذلك ما قالته امرأة: «كان الهجير عظيما يوم دخل **إسماعيل الدرويش** مغارة **تمنطيط** وراء امرأة بهية لم تكن غير **البتول** أغوته فاستدرجته إليها. لا تطأ رجلها رملا فيها إلا صار خضرة، وتحولت ظلمتها نورا، ووحشتها أنسا، وسراديبها أروقة عامرة، وسكونها حياة، ورهبتها أمنا، وطيورها الظلامية حوريات كواعب، ورائحة طوبها الخانقة عطرا، وجرى ماء فقارتها سلسبيلا، وأشرقت الدنيا في جنباتها»[2] بل إن السر المضروب عليها، على الرغم من أن الراوي أشار في آخر الرواية من أين جاءت وكيف، ظل يحافظ على علاقة التماهي بين البتول والمكان، مثلما ورد في الرد عمّن يحاول الكشف عنها في الحوار التالي: «فقال: السيدة

1- الرواية، ص 320.

2- المرجع نفسه، ص 284.

تعرفينها مثل كل ثمين مضروب عليه بسور. فقالت له: أهي حاضرة؟ قال: بالخاطر لا بالقاسر. فقالت: أين هي الآن؟ **قال: بين المكان والزمان.**»[1]

3- موضوعة اللغة:

لا شك أن الذاكرة التاريخية هي ذاكرة لغوية بالدرجة الأولى؛ لأنها كما يقول **هابرماس** تشكل «بنية تساعد، داخل علاقة حوارية، على التعبير الفردي من خلال المقولات العامة»[2] والمكان الصحراوي يعدّ لغة برماله ونخيله وآثاره. ولذلك جعله الكاتب وسيلة للتعبير، وعلى الرغم من أن اللغة علامات عرفية قانونية وممثلة للمكان، فإنها هنا لا تؤدي وظيفتها الأساسية، أي حمل الحدث بقدر ما تحمل نفسها وتحكي نفسها وهي استراتيجية بدأها السائح في **ذاك الحنين وتامسخت** حتى غدت موضوعا، فاللغة وإن كانت نثرية فهي ليست لغة واصفة للحدث بل تقول نفسها وتصر على قول نفسها، فهي الممثل والموضوع والمؤول، وكأننا نصبح أمام علاقة أحادية بواسطة أشكال مختلفة من المعاودة النصية، التي يتم فيها قول شيء واحد بطرق مختلفة، أي أن اللغة هنا، تصبح قادرة على تأويل نفسها بنفسها ومن العجيب، كما يقول السائح، «أن يجتمع تحت ظل سلطانها كل من النبي والكاهن والعراف والصوفي والكاتب، ليكون القاسم المشترك بينهم ما يمكن أن يعتبر ميتا لغة؛ بعلوها على السائد والمبتذل، وباختراقها حدود ما وراء اللسان تعود منه تلك السياقات التي توقع الاختلاف وتحدث الانبهار وتثير الدهشة وتحصل المتعة»[3].

لقد أكد السائح في حوار له أنه لا يحكي بل يكتب وفي هذا دلالة كبيرة ترتبط بتغير الفعل الروائي ذاته عنده، لأن الحكي يعد وصفا لوقائع وأحداث في حين أن الكتابة هي أولا وقبل كل شيء إنشاء نص. والنص يقتضي أن يصل

1- الرواية، ص 352.

2- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل، ص 66.

3- الحبيب السائح، الكتابة وتجربة الكتابة، من مراسلة له للسعيد بوطاجين.

الكاتب إلى أقصى درجات الشعرية أو ما سماها هو **بالحال الشعرية**، "الخاصة حيث يلزم الكاتب الكثير من الكفاية واللباقة والاحتمالية اللغوية، ليجد لكتابته الحقل الاستعاري الذي يعلم حدود نصها، فله وحده يبقى بعد انحسار النبوات وانحسار الكهانة، ما يشبه الحق الإلهي في تقويل اللغة الذي لا تقوله في غير الكتابة»[1].

إن جزءا من كفاية الروائي تجسّد في استغلال أشكال التعبير في الموروث الحكائي العربي مثل الأسانيد التي ينزاح بها من وظيفتها التي تؤكد صحة المتون، إلى وظيفة أخرى فنية تحدث المتعة في الحكي، كمثل ماوراه **باحيدا للبتول** عن لقاء **محمد التلمساني بجولييت** الذي تّم قبل عام سلف قوله: « فقال لها: حدث من سمع عن أحد أحفاده قال: قال من واتروه سيرته فيما لحق باليهود على يده أنه قال: قال أحد الناجين من دواوين محاكم التفتيش كان الفتى يرى نفسه في المنام مقمطا في أثواب المسلمين الملطخة بفتنة المسلمين»[2].

إن هذه الطريقة في جعل اللغة تصف نفسها، بل تصير وكأنها فعل كهنوتي جعل العجائبي كذلك يتسرب إليها في أبسط مستوياتها الذي هو الجملة، وينأى بها إلى جو من الشاعرية التي تقدم المكان والزمان والشخوص والسرد في تجليات استعارية خارقة شكلت مهرجانا من المجازات التي لا نجدها في رواية أخرى.

لا تعني شعرية اللغة أن الروائي يبحث عن منفذ في الشعر نظرا لأزمة في كتابة اللغة الروائية، ولكن لأن الرواية ذاتها تتحمل انسياب اللغة، كما أن المكان ذاته يتحكم في طبيعة هذه اللغة؛ حيث أصبح وسيلة لإنشاء الصور، ولذلك نجده يشبّه ويصف بالرمل والنخل، بل يمزج بين نفسية الشخصيات والمكان كما في قوله عن **مكحول وجميلة** يوم التقيا «من عرف الصحراء سرا أدرك سر النبوة، وبقلبه لمس التجليات، وعلى لسانه انهمرت الفيوضات، فلم تدر ما تقول وفي ذهنها تسع وتسعون لا ينفك لها واحد منها. ولكن في عينيها رقصت الأنجم إذ وقفت يقابلها

1- الحبيب السائح، الكتابة وتجربة الكتابة.

2- الرواية، ص31.

عند جدار سور القصبة مال الظل على جزء منه فأفقد رمله الأصفر لمعان بلوراته تشع في عينيه بوهج الضياء. عليه آثار أياد ملّسته، كالكتابة بأصابع خشنة فزرها الملح، متروكة لدهرها عارية، فلا تقول سرا من أسرارها...يتقدم **مكحول** يسكنه المجهول، وتتغمر **جميلة** ببرودة خشعة كتلك التي للمعابد والأضرحة تسري في جسمها، تسمع لها تراجيع قادمة من عمق الذي وسعته العزلة أمامها ووراءها»[1].

في الفصل الأخير تتراءى كل الأبعاد التي رسمها الروائي منذ البداية، فهو يعلن عن **أدرار** التي لا تسكن قلبه ولكنها **تلك هي المحبة**، أي أنها ليست سرا خفيا يحتاج إلى استجلاء، لذلك يسترسل في وصفها إلى درجة التقديس، ونشهد ما يشبه يوم القيامة حيث يرفع الأذان في غير موعده، ويلتئم الناس ويأتي القوال، وتبدأ الاعترافات ويتلقى كل واحد جزاءه «وقال الرجل الصالح الوقور: فزعوا جميعا فاعترفوا فأخرسوا برمل من عصا ملأ أفواههم عن أن ينطقوا بمنكراتهم فما بقي قاتل ولا قاتلة ولا مؤتمر ولا مؤتمرة بغدر، ولا مجرم إلا صرخ فيهم الرمل جميعا، كل بذنبه ولا ساحرة ولا عرافة بالشر ولا قوادة ولا مدعية ولا قاذفة إلا ندبت بالدمع ندما وبالنحيب هوانا»[2].

وينهي الرواية كما بدأها بدعاء وهي تعويذة توحي بالتفاؤل بمصير الجزائر الذي يكون من الجزائر العميقة من الصحراء التي تغفر لأبنائها خطاياهم، وما اقترفوه في حقها طيلة العشرية السوداء، ويأتي يوم الاعتراف هذا بمثابة المصالحة مع الذات من خلال المصالحة مع التاريخ والذاكرة. ولذلك تعد هذه الرواية فأل خير بعنوانها **تلك المحبة**، وبحمولتها التاريخية والمعرفية والإبداعية، وتعلن فعلا عن تصالح الرواية الجزائرية مع التاريخ ومع نفسها وتلك هي أصالتها، ولعل ذلك ما جسده في قوله أن الرواية الآن، وفي مجتمع مثل الجزائر، تكون مضطرة إلى أن تقول بلغة التأويل أشياء الحياة، والموت والفشل، والقطيعة والعزلة، ناسجة إياها

1- الرواية، ص 268.

2- المرجع نفسه، 368.

بخيوط اللامعقول لمواجهة وجود مجنون مبتذل ينتفي فيه المعنى كي تكون الكتابة هي المعنى»[1].

لم يكن مقصدنا هنا الاكتفاء بهذه الإطلالة البسيطة على هذه الرواية التي تكون خاتمة الكتاب. ولكن نظرنا إليها باعتبارها بداية مرحلة أخرى من مراحل المتخيل في الرواية الجزائرية، بصرنا فيها ببعض الأدوات التي صاغ بها السائح نصها، وهذه النظرة أملتها علينا مشروعية التأويل الذي تسفر عنه نشوة القارئ التي تلي نشوة الكاتب حين ينهي عمله. وإذا كانت الدراسة الأكاديمية تتوخى الموضوعية، فإن إكراهات المتخيل تخترق الذات القارئة وتحملها على نوع من التعاضد التأويلي، على حد تعبير **أمبرتو إيكو**، الذي يسهم في إعادة كتابة النص مرة أخرى وخلق سيناريوهات تفرضها طبيعة اللغة باعتبارها شكلا من أشكال الخلق والإيجاد على حد فهم **ابن عربي**، فتصبح العلاقة بين النص والنقد علاقة مرآوية، هدفها استرجاع موقع الذات التي همشتها الصرامة العلمية للدراسات المحايثة.

ومن هنا تبرز العلاقة الحميمية بين الذات والتأويل من حيث هو موقف قبل أن يكون بنية في النص الأدبي؛ لأن «المقدرة التأويلية توجد في ذاتية القارئ، ومن ثمة، فإن الاعتراف بأهمية التأويلات الذاتية للعمل الفني مسألة انتبه إليها القدماء قبل المحدثين، ومنحوها قيمتها، وبما أن النص يحتاج في تحققه إلى هذه الممكنات الأولية، فإنه يساهم في تطويرها وتبلورها حتى تستوي كمنهجية تأويلية واضحة المعالم، تصغى لالتباساتها الخاصة ولالتباسات النص الأدبي»[2].

لقد ألمحنا في مقدمتنا عن المتخيل إلى دور القارئ في بنائه، مما يعني أن أي نص هو «كيان مشروط بمستقبل تلقيه» وسيظل النص الجزائري –آلة كسولة– متقوقعا حول ذاته ما لم يقم هذا الشرط، ومهما تعددت تسمياته من جسدي، ذاتي أو

1– الحبيب السائح، الكتابة وتجربة الكتابة.

2– فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، ص18.

حسي أو تأويلي، فإن الدلالة لا تدرك إلى به. والمتخيل لا يقوم إلا على أساسه انطلاقا من أن النص الأدبي هو تأويل للوجود وللتمثيلات الناتجة عنه كما أقرته الفلسفة التأويلية المعاصرة.

خاتمة لمقدمة أخرى

لقد افترضنا منذ البداية أن الوقوف عند بعض النماذج الروائية ليس كافيا للإجابة عن أسئلة المتخيل في الرواية الجزائرية، غير أننا أشرنا في مواضع متفرقة من الكتاب إلى أن ما جاء فيه هو امتداد للدراسات التي أقيمت من قبل وتفاديا لتكرار نفس النماذج المدروسة، تمّ التركيز على ما اعتقدنا أنه يعبر عن بعض إشكالات المتخيل.

عندما ناقشنا مفهوم المتخيل في الشعرية الغربية والعربية لم يكن إلا من أجل توضيح الدور الذي يلعبه المتلقي في الحكم على النصوص، وأن القارئ من الأسباب الفاعلة في بناء المتخيل في أي عمل أدبي، وما دام المتلقي يشتغل في إطار من السنن الثقافي، فقد كان مهما أن نبين دور هذا السنن في صياغة المتخيل الروائي وتلقيه. ولقد توصل بنا البحث على أن أدل التعريفات للمتخيل هو أنه تأويل وهو ما يحتاج إلى بحث مستقل.

لقد سمحت لنا معاينة رواية **الحمار الذهبي** من خلال مظاهرها الشفاهية التوصل إلى أن علاقة المتخيل بالواقع علاقة استلزام طبيعي، وأن التفكير في إشكالية الكتابة ليس مرتبطا بمستوى ما توصل إليه الفكر من تطور، بل هو مرتبط بعملية الإبداع ذاتها.

إن الصلة بين التاريخ والمتخيل متينة مكينة، حتى لا انفكاك لأحدهما عن الآخر، فليس هناك متخيل بدون تاريخ، وإن العلاقة بين الرواية الجزائرية والثورة التحريرية ستظل بمثابة القانون المكوّن، وليس أدل على ذلك سوى

دوران الثورة كعلامة لدى الروائيين الشباب، فهي واحدة في جوهرها متغيّرة في أعراض تلقّيها.

لقد تبيّن من خلال التعرّض إلى **الحوارية** في الرواية الجزائرية أن التعدد والتنوع تعبير على أن الأصل في اللغة هو الكثرة، وليس الوحدة أو بتعبير لساني هو الاستعمال وليس الوضع، ولأن هذه الكثرة والجدلية بين الحرف والمادة هي التي تمكّن الكاتب من الارتقاء في الخطاب في مراتب متفاوتة تتجلّى في السرد وتعدد الرواة والصيغ والأساليب، لم يكن غريبا عن الروائي الجزائري أن يفيد من هذه الطبيعة في اللغة ليساير ما بدا للغرب أنها تقنيات في الرواية الجديدة.

إن ظاهرة **اللغة الواصفة** أو ما آثرنا له استخدام لفظة **الميتاروائي** التي شكلت ظاهرة مهيمنة في رواية التسعينات، هي ليست تعبيرا عن مجرد سعي لصوغ خطاب على خطاب، أي بناء خطاب من الدرجة الثانية، بقدر ما كانت تعبر عن هاجس صنع خطاب جديد يضاهي خطاب المتخيل الغربي المعاصر.

لم يكن انشغالنا في هذا البحث ذو منحى تقييمي، ولم نتشاغل بما يدور هنا وهناك من آراء الكبار التي تجرّد الصغار من متخيلهم، ولا تهوّر الصغار الذين لا يعتدّون بمن سبقهم، ذلك أن «المعرفة ليست أطوارا متعاقبة في مسار واحد، وإنما هي مسارات متنوعة في اتجاهاتها، ويجوز أن تكون معرفة المتأخرين قد سلكت بعضا من هذه المسارات وأن تكون معرفة المتقدمين قد سلكت غيرها مما لا يقل عنها صحة وفائدة»[1].

لقد حاولنا إعطاء صورة تقريبية عن تجربة رواية الأزمة من خلال التعرّض إلى ظواهر مدوّنات مختلفة حسبنا أنها من أبرز الظواهر، وهي تعكس تباينا في التجارب الروائية على الرغم من تشابه الوقائع، ولعل هذا الاختلاف

1- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء: 1998، ص406.

هو ما يعطي أهمية للمتخيل السردي في جزائر التسعينات على الرغم من الانتقادات الموجهة إلى الروائيين. ويمكن أن نخلص إلى الظواهر التالية:

تصور جديد ومختلف لصنعة الشكل الروائي، الذي نظر إليه باعتباره غوصا عميقا نحو اللغة والذات والواقع، بآليات مختلفة هي نتاج وعي نظري بتطورات الرواية الحديثة مثل الحوارية، والسير ذاتية، والخطاب الواصف.

طرحت روايات التسعينات موضوع السردية باعتبارها موضعا للنشاط التأويلي للقارئ، الأمر الذي يفتح المجال لضرورة إعادة النظر في طرق وآليات استنطاق هذه النصوص.

يتقاطع روائيو التسعينات بالروائيين الكبار، ضمن الأفق التاريخي الثوري على الرغم من ادعاء البعض خروجهم منه، بل رأينا هذا الأفق يتخذ مسلكا لتنشيط الفعالية السردية، حتى وإن أدمجوا أنفسهم ضمن فلسفة الاختلاف وهو ادعاء يصعب تبريره اجتماعيا؛ ذلك أن مرحلة التسعينات، بينت خصوبة العطاء الروائي الذي يدل على وعي نظري في فهم التشكيل الاجتماعي وتشخيصه فنيا، فكانت الروايات كلها تعبيرا عن رؤية العالم لأنماط الوعي المتجلّية خلال هذه المرحلة. ومهما كانت المنطلقات الإيديولوجية، فإن النماذج المذكورة والتي ليست ممثلة كل التمثيل، نظرا لوجود أخرى قد تكون أكثر تمثيلا، قد أكدت إمكانية تبلور اتجاه خاص في الرواية العربية ضمن الشروط الثقافية التي يمكن أن تحدد طبيعة الرواية الجزائرية مستقبلا.

إن التحول الذي ألمحنا إلى بعض ملامحه من قبل، يعكس تواري بنيات فكرية وسياسية، هي تلك التي ارتبطت بالفكر اليساري، وفسحت المجال إلى بنيات لغوية جديدة تفاعل فيها السياسي والاجتماعي والثقافي الإبداعي، وقد لاحظنا البعد الثقافي الإبداعي الذي يتفاعل من خلاله النص بالواقع، فلمحنا وعيا في تعامل المتخيل الروائي مع الحدث الواقعي كبنية اجتماعية، كما لمحنا وعيا في التعامل مع الحدث التاريخي الذي يمتد إلى الجذور التاريخية. وإن ظاهرة

الميتاروائي التي أشرنا إليها، وهي تبدو إلى حد ما مهيمنة في المشهد الروائي، تكشف عن رؤية نقدية مغايرة، ليس فقط للواقع والمجتمع والتاريخ، ولكن للإبداع أيضا، حيث تسعى الرواية إلى تشخيص ذاتها بالإحالة على نفسها، فنشهد نصا يتكاثر من ذاته كما حصل مع أحلام مستغانمي حيث تولد الرواية من الرواية، أو اللغة من اللغة كما عند السائح، وقد تنحو منحا إنعكاسيا حين تنطلق الرواية من ذاتها لتنتقد ذاتها كما هو الشأن عند بقطاش، ولعل ذلك ما يبرره القلق الوجودي الذي تعيشه الشخصيات الروائية، نتيجة اصطدامها بزمن اجتماعي وثقافي تقليدي، يكرس بنيات تعوق التحرر وتضع المثقف أمام أزمات لعل أكثرها استفحالا أزمة الهوية التي أثارها واقع التسعينيات.

لعل أهم ما أفرزته هذه الأزمة من إيجابية أنها جعلت الروائيين يقرأون التاريخ بطريقة مغايرة، علهم يتجاوزون تلك البنية التي تكرس التسلط ونفي الذات والهوية، مقابل مصالح سياسية واقتصادية يتخفى أصحابها وراء الشعارات، الأمر الذي جعل الروائيين يتساءلون عن دور المثقف في الفعل التاريخي، ومن هنا جاء السعي إلى النموذج الأمثل في الكتابة كل على طريقته. ولكنهم يتفقون في تجاوز تشخيص العالم ((الثورة، الواقع والإرهاب)) إلى تشخيص اللغة تشخيصا رمزيا سعوا من خلاله إلى تجاوز القواعد التقليدية والكتابة النمطية، وهي أساليب في التجريب تؤكد ثراء الرؤى والطرائق، وتلاشي حدود الجنس الأدبي لتؤسس الرواية لقوانين اشتغالها الخاصة في الوقت الذي تتيح فيه هدم هذه القوانين، وتندرج ضمن ما يعرف بالرواية المكتوبة **Romans scriptibles** على حد تصنيف رولان بارت، وهي التي تقتضي جهدا لفهمها وتأويلها.

لقد تعرضنا إلى بعض الظواهر التي بصرنا بها في المتخيل الروائي الجزائري، مركزين أحيانا على كشف تجلياتها البنيوية، مبرزين وظائفها، والآليات التي تحكمت فيها، ووجهت وظائفها، من إيديولوجية وسياسية وفنية.

غير أننا لم نقدم تحليلات شاملة لكل النماذج، فقد كان السياق أحيانا يقتضي منا الوقوف على النتائج، ويدفعنا أحيانا أخرى، إلى تحليل الظاهرة، على الرغم أن تعميق البحث فيها، يقتضي بحثا مستقلا كما يقتضي الإلمام بمسائل أخرى من أجل تأكيد أو تصحيح الفرضية التي سقناها في بداية الكتاب المتعلقة بعلاقة التأويل بالمتخيل.

إن ما قمنا به من إضاءات لبعض النصوص مستوحى من مناهج علم السرد الحديث وحوارية باختين والسيميائيات التأويلية، ولقد اقتربنا منها أحيانا إلى درجة التماس كما هو واضح في دراسة زمن النمرود، لتأكيد وجهة نظر تبرر طبيعة المتخيل في السبعينات وبداية الثمانينات. ووقع نوع من الابتعاد الذي تقتضيه كل دراسة ترفض الآلية والوفاء المبالغ فيه للمنهج، مثلما بدا واضحا في استغلالنا نظرية باختين في الحوارية أو النظرية البنيوية في الخطاب الواصف، أو نظرية بورس السيميائية. ولقد عكس ذلك إيماننا بأن المنهج ليس سابقا على النص، وأن الطريقة المثلى للتعامل مع النصوص هو الوقوف على ماهيتها وأدواتها والوظائف التي تضطلع بها، وهذه مسألة في غاية الأهمية، تجعلنا قبل أن نبحث للنصوص عن المنهج الأمثل، نصوغ نظريتها الأنسب.

ربما نكون بهذا الكتاب أعطينا الرواية الجزائرية وضعا أكبر منها، قد يكون نابعا من هاجس أن نعرف ما نحن عليه، لكي نؤسس لهوية الرواية العربية، فقد ثبت منذ أن حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل أن هوية الجنس الروائي الغربية مهما تعاضمت فهي لن تستطيع الإبقاء على سيطرتها الأبدية.

في الأخير، لقد بصرنا بالمتخيل في الرواية الجزائرية وهو يقطع من خلال إنجازاته الفعلية جملة من التحولات التي ألمحنا إلى بعضها وأرجأنا البحث في بعضها الآخر، معتقدين أنه ليس ثمة طريقة معيّنة لفعل المتخيل، بل ثمة أساليب متعددة، تنتج نصوصا منفتحة، تظل تتمنع باستمرار، ويظل القارئ دوما يتلذذ بذلك التمنع ويراوده.

المصادر والمراجع

1- باللغة العربية:

1. **إبراهيم سعدي:** فتاوى زمن الموت، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر: 1999.
2. **ابن رشيق:** العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع، ج1، القاهرة: 2006.
3. **ابن سينا:** الشفاء، المنطق، الشعر، تح عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: 1966.
4. **أبو حيان التوحيدي:** الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دت.
5. **أحلام مستغانمي:** ذاكرة الجسد المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر: 1993.
6. ــــــــــــ: فوضى الحواس منشورات أحلام مستغانمي، ط12، بيروت: 2003.
7. ــــــــــــ عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط3، بيروت.
8. **بشير القمري:** شعرية النصّ الروائي، ط1. الرباط: 1991، شركة البيادر للنشر والتوزيع.
9. **بشير مفتي:** أرخبيل الذباب، دار البرزخ، الجزائر: 2000.
10. ــــــــــــ: المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر: 2000.
11. **بيير شارتييه:** مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي ط1، دار توبقال، المغرب: 2001.

12. **توفيق سعيد:** الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت: 1992.
13. **جابر عصفور:** مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة: 1982.
14. **جان بريتلي:** بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة: 1970.
15. **جان لوي كاباس:** النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، ط1، 1982.
16. **حازم القرطاجني:** منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان: 1981.
17. **الحبيب السائح:** تلك المحبة، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر: 2002.
18. ـــــــــ: زمن النمرود المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1985.
19. ـــــــــــــ: ذاك الحنين، منشورات CMM وهران، الجزائر: 1997.
20. **حسين خمري:** فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر: 2002.
21. **حميد لحمداني:** أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، ط1، البيضاء، المغرب 1989.
22. **دالاس مارتن:** نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 1998.
23. **ديفيد وورد:** الوجود والزمن والسرد فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1. المركز الثقافي العربي. بيروت: 1999.

24. **سعاد الحكيم:** المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ط1 دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت:1981.
25. **سعيد يقطين:** الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1. المركز الثقافي العربي بيروت: 1997.
26. ـــــــــــــ: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1. المركز الثقافي العربي بيروت: 1997.
27. **طه عبد الرحمن:** الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/ بيروت: 2002.
28. ـــــــــــــ: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1 المركز الثقافي العربي 1998.
29. **عاطف جودة نصر:** الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1984.
30. **عبد الفتاح كيليطو:** الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3 دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان: 1997.
31. **عبد الله إبراهيم:** السردية العربية المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء: 1992.
32. **عبد الله الغذامي:** الكتابة ضد الكتابة، ط1، دار الآداب، بيروت:1991.
33. **عبد المالك مرتاض:** مرايا متشظية. دار هومة، الجزائر: 2000.
34. ـــــــــــــ: نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر د.ت.
35. **فريد الزاهي:** الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء بيروت: 1991
36. ـــــــــــــ : النص الجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، بيروت: 2003.

37. **فيصل دراج:** نظرية الرواية والرواية العربية، ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء: 1999.
38. **لوكيوس أبوليوس:** الحمار الذهبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر: 2001.
39. **مجموعة من المؤلفين:** الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، ط1، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب: 1992.
40. **محمد الباردي:** سحر الحكاية ط1 مركز الرواية العربية قابس تونس: 2004.
41. **محمد الماكري:** الشكل والخطاب، ط، 1المركز الثقافي العربي بيروت- الدار البيضاء: 1991.
42. **محمد برادة:** أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء المغرب: 1996.
43. **محمد ساري:** البطاقة السحرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1997.
44. ــــــــــــ: الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر: 2000.
45. **محمد مفتاح وأحمد أبو حسن:** (تنسيق)، المفاهيم وأشكال التواصل، ط1منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح، الرباط: 2001.
46. **محمد نور الدين أفاية:** الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، ط2، أفريقيا الشرق، بيروت: 1998.
47. **مرزاق بقطاش:** دم الغزال، ط1، دار القصبة، الجزائر: 2002.
48. **ميخائيل باختين:** الكلمة في الرواية تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا: 1988.

49. **ميخائيل باختين:** تحليل الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ط1. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة: 1987.
50. ـــــــــــــ: شريعة دوستويوفسكي، ترجمة:نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر، بغداد-الدار البيضاء: 1986.
51. – **واسيني الأعرج:** سيدة المقام، منشورات دار الجمل، ألمانيا: 1995.
52. **والتر أونج:** الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين مراجعة محمد عصفور المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت: 1994 .

2- المراجع بالفرنسية:

1. **Catherine Kerbrat**, Les interactions verbales, Ed : Armand Colin. Paris 1990.
2. **Edgard weber**, Imaginaire Arabe et Contes Erotiques, collection, Comprendre le Moyen Orient, ed, l'Armattam, Paris : 1990.
3. **Gérard genette**, diction et fiction ? Editions du seuil, Paris : 1991.
4. **Greimas(A.J)** sémantique structurale ;recherche de méthode. Larousse, Paris : 1972.
5. ____________– les actants les acteurs et les figures, in sémiotique narrative et textuelle, Larousse, Paris : 1973.
6. **Groupe d'entrevernes**, Analyse sémiotique des textes les éditions Toubkal, 1987.
7. **Henry corbin**, L'imagination Créatrice dans le Souffisme d'Ibn Arabi, Flammarion, idées et recherches, Paris : 1976.
8. **Marthe Robert**, Roman des origines et origines du roman ; Paris : 1992
9. **Greimas et courtès**. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, 1979 (idéologie)
10. **Michel Raimond**, le Roman, Armant Colin Editeur Paris, Press ed, chirat 1991.

3- المقالات والحوارات:

1- **تيسير عبد الجبار الآلوسي:** المكان دلالته ودوره السردي العلوم الإنسانية ع 6 فيفري 2004 www.uluminsania.com.

2- **الحبيب السائح:** الكتابة وتجربة الكتابة، من مراسلة له إلى الأستاذ السعيد بوطاجين.

3- **الحبيب السائح:** في حوار له مع مجلة عمان، العدد 103 حاوره كمال الرياحي.

4- حوارت مع محمد ساري، مخطوط من جمعه.

5- **سعيد بوطاجين:** اللاسرد في رواية الانطباع الأخير لمالك حداد. الجزائر: 1999، الملتقى الثالث لعلم النص.

6- **محمد داود:** "الحوارية عند باختين" مجلة تجليات الحداثة، ع28، جامعة وهران جوان 1993 .

7- **مصطفى النحال:** "من الخيال إلى المتخيل" مجلة فكر ونقد، ع 33 المغرب 2000.

محتويات الكتاب